

## ***TESIS DOCTORAL***

### ***Trayectoria artística de Josita Hernán: actriz, directora y profesora de teatro español (1914-1999)***

**Autora:**

**Alba Gómez García**

**Directores:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Guadalupe Soria Tomás**

**Prof. Dr. D. Ángel Bahamonde Magro**

**Tutora:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Guadalupe Soria Tomás**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HUMANIDADES**

Getafe, febrero 2018



TESIS DOCTORAL

**Trayectoria artística de Josita Hernán: actriz, directora y profesora de teatro español (1914-1999)**

***Autora:*** *Alba Gómez García*

**Directores:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Guadalupe Soria Tomás  
Prof. Dr. D. Ángel Bahamonde Magro

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de



Solo se es hombre cuando se ha escrito un libro, se ha plantado un árbol y se ha tenido un hijo. Ya no me falta más que tener un hijo para ser un hombre.

Josita Hernán

—Mrs. Tura, you're an actress, aren't you?

—Yes.

—Naturally, in the theater it's important that you choose the right part.

—Very.

—But in real life, it's even more important that you choose the right side.

—The right side? What is the right side?

—The winning side.

*To be or not to be* (Ernst Lubitsch, 1942)



## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>9</b>
<b>LISTADO DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I. Introducción: estado de la cuestión, metodología y fuentes.....</b>	<b>15</b>
1.1.Objeto de estudio, objetivos y estado de la cuestión.....	15
1.2.Metodología, estructura y fuentes.....	21
<b>CAPÍTULO II. Influencia del entorno familiar y perfil biográfico de Josita Hernán.....</b>	<b>37</b>
2.1.Antonio Hernández Ballester.....	42
2.2.Remée de Hernández (Remée Meléndez Galán).....	44
2.3.Josita Hernán (Josefina Hernández Meléndez).....	47
<b>CAPÍTULO III. Josita Hernán en el teatro y el cine español (1928-1974).....</b>	<b>79</b>
3.1.Formación actoral y primeras experiencias: teatro, cine y doblaje (1928-1936).....	79
3.1.1. Primeras experiencias teatrales: Lyceum Club Femenino y El Caracol (1928-1929).....	81
3.1.2. Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (1929-1930)..	86
3.1.3. Compañía de dramas policiacos Caralt y Compañía de espectáculos modernos Caralt (1931-1932).....	94
3.1.3.1.Compañía de dramas policiacos Caralt (1930-1931).....	97
3.1.3.2.Compañía de espectáculos modernos Caralt (1932-1933).....	106
3.1.4. Compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino (1931-1932).....	111
3.1.5. Espectadora y crítica de teatro en Madrid (1931).....	125
3.1.6. Primeras experiencias cinematográficas: actriz de cine y de doblaje (1932-1936).....	128
3.2.Trayectoria artística de Josita Hernán en la posguerra española (1939-1959).....	131
3.2.1. Josita Hernán: estrella del cine español (1939-1947).....	142
3.2.1.1.Producciones Cinematográficas Españolas: <i>La tonta del bote</i> (Gonzalo Delgrás, 1939).....	147
3.2.1.2.Levante Films, S.L.....	155
3.2.1.2.1. <i>Muñequita</i> (Ramón Quadreny, 1940).....	155
3.2.1.2.2. <i>El 13.000</i> (Ramón Quadreny, 1941).....	157
3.2.1.2.3. <i>Pimentilla</i> (Juan López de Valcárcel, 1941).....	160

3.2.1.3.Falcó Films: <i>La niña está loca</i> (Alejandro Ulloa, 1942).....	162
3.2.1.4.Producciones Campa para Cifesa.....	164
3.2.1.4.1. <i>La chica del gato</i> (Ramón Quadreny, 1943).....	165
3.2.1.4.2. <i>Una chica de opereta</i> (Ramón Quadreny, 1943).....	168
3.2.1.4.3. <i>Mi enemigo y yo</i> (Ramón Quadreny, 1944).....	170
3.2.1.4.4. <i>Ángela es así</i> (Ramón Quadreny, 1945).....	172
3.2.1.5.Cifesa .....	175
3.2.1.5.1. <i>Ella, él y sus millones</i> (Juan de Orduña, 1944).....	176
3.2.1.5.2. <i>Un hombre de negocios</i> (Luis Lucia, 1945).....	179
3.2.1.6.Producciones Horizonte Films: <i>Las inquietudes</i> <i>de Shanti Andía</i> (Arturo Ruiz-Castillo, 1946).....	181
3.2.1.7.Producciones Cinematográficas Cumbre: <i>Un viaje de novios</i> (Gonzalo Delgrás, 1947).....	183
3.2.2. Otros proyectos y colaboraciones: actriz, guionista y directora de cine (1941-1974) .....	186
3.2.3. Josita Hernán: actriz, directora y empresaria teatral (1940-1950).....	192
3.2.3.1.Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán (1940-1941).....	218
3.2.3.1.1. Origen, composición y características de la compañía..	218
3.2.3.1.2. Repertorio de la compañía.....	221
3.2.3.1.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1940-1941.....	227
3.2.3.2.Gran Compañía de Comedias de Josita Hernán (1941-1942).....	229
3.2.3.2.1. Origen, composición y características de la compañía..	229
3.2.3.2.2. Repertorio de la compañía.....	232
3.2.3.2.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1941-1942.....	252
3.2.3.3.Compañía de Comedias de Josita Hernán (1942-1943).....	258
3.2.3.3.1. Origen, composición y características de la compañía..	258
3.2.3.3.2. Repertorio de la compañía.....	259
3.2.3.3.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1942-1943.....	264
3.2.3.4.Compañía de Comedia Josita Hernán y Luis Peña (1945-1946)....	267
3.2.3.4.1. Origen, composición y características de la compañía..	267
3.2.3.4.2. Repertorio de la compañía.....	271
3.2.3.4.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1945-1946.....	290



3.2.3.5.Compañía de Comedia Josita Hernán	
y Antonio Casal (1946-1947).....	298
3.2.3.5.1. Origen, composición y características de la compañía..	298
3.2.3.5.2. Repertorio de la compañía.....	299
3.2.3.5.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1946-1947.....	309
3.2.3.6.Compañía de Luis de Vargas (1948-1949).....	314
3.2.3.6.1. Origen, composición y características de la compañía..	314
3.2.3.6.2. Repertorio de la compañía.....	315
3.2.3.6.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1948-1949.....	330
3.2.3.7.Compañía de Comedias de Josita Hernán (1949-1950).....	333
3.2.3.7.1. Origen, composición y características de la compañía..	333
3.2.3.7.2. Repertorio de la compañía.....	334
3.2.3.7.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1949-1950.....	346
3.2.4. Otras actuaciones en el teatro comercial (1946-1956).....	350
3.2.4.1.Compañía titular del Teatro Lara (1946-1947).....	350
3.2.4.2.Compañía titular del Teatro Benavente (1949-1950).....	353
3.2.4.3.Compañía de alta comedia de Josita Hernán	
y Trini Montero (1949-1950).....	355
3.2.4.4.Compañía de Comedias Cómicas de Fernando	
Granada (1949-1950).....	356
3.2.4.5.Compañía titular del Teatro Benavente (1950-1951).....	360
3.2.4.5.1. Origen, composición y características de la compañía..	360
3.2.4.5.2. Repertorio de la compañía.....	362
3.2.4.5.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1950-1951.....	375
3.2.4.6.Compañía EUFEMI (1954-1955).....	379
3.2.5. Actriz y directora de escena en el teatro no comercial (1952-1959).....	381
3.2.5.1.La Carbonera (1956-1958).....	387
3.2.5.2.Teatro Popular Español (1958-1959).....	393
3.2.5.2.1. Origen, composición y características de la compañía..	393
3.2.5.2.2. Repertorio de la compañía.....	400
3.2.5.2.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1958-1959.....	403
<b>CAPÍTULO IV. Trayectoria de Josita Hernán en París (1953-1975).....</b>	<b>405</b>
4.1.Profesora-lectora de Teatro Español en el Conservatorio Nacional	
de Arte Dramático de París y directora de escena (1956-1975).....	408

4.1.1. Contratación y nombramiento de lectora de español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París.....	412
4.1.2. Docencia.....	424
4.1.3. Giras teatrales en España con el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París (1958-1975).....	432
4.1.3.1. Curso 1958-1959.....	455
4.1.3.2. Curso 1959-1960.....	459
4.1.3.3. Curso 1960-1961.....	463
4.1.3.4. Curso 1961-1962.....	467
4.1.3.5. Curso 1962-1963.....	470
4.1.3.6. Curso 1964-1965.....	473
4.1.3.7. Curso 1965-1966.....	477
4.1.3.8. Curso 1966-1967.....	481
4.1.3.9. Curso 1968-1969.....	484
4.1.3.10. Curso 1970-1971.....	487
4.1.3.11. Curso 1971-1972.....	491
4.1.3.12. Curso 1972-1973.....	493
4.1.3.13. Curso 1973-1974.....	495
4.2. Colaboración de Josita Hernán con la Embajada de España en París (1957-1975).....	498
4.3. Profesora en el Liceo Español de París (1962-1973).....	519
4.4. Espectadora y crítica de teatro en París (1962-1975).....	524
<b>EPÍLOGO.....</b>	<b>529</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>541</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS.....</b>	<b>549</b>
I. Bibliografía científica.....	549
II. Obras literarias y dramáticas.....	592
III. Fuentes de autoría Josita Hernán.....	602
IV. Fuentes hemerográficas.....	620
V. Fuentes archivísticas.....	629
VI. Fondos privados.....	633
VII. Clasificación por materiales diversos.....	636
VIII. Catálogos y repositorios.....	650

<b>ANEXOS.....</b>	<b>651</b>
<b>ANEXO I. Repertorio de las compañías y seguimiento cronológico</b>	
de las giras teatrales de Josita Hernán.....	653
<b>ANEXO II. Críticas de cine, teatrales, crónicas, reportajes y entrevistas</b>	
sobre la trayectoria de Josita Hernán.....	707
<b>ANEXO III. Crítica teatral de Josita Hernán.....</b>	<b>987</b>



## PRESENTACIÓN

El encuentro con Josita Hernán surgió, paradójicamente, como consecuencia de un acto fallido de comunicación. No era la primera vez que veía una película española de los años cuarenta, pero sí, con toda seguridad, la adaptación cinematográfica de un género teatral tan singular y desconocido para mí como el sainete. En aquel momento —entonces, octubre o noviembre de 2012, tenía veintiún años y comenzaba el penúltimo curso de Periodismo y Comunicación Audiovisual, lo cual no es menos paradójico, por otra parte— no fui capaz de comprender la naturaleza de las imágenes que se sucedían ante mi expresión de perplejidad. Lo que juzgaba como un auténtico fracaso desde el punto de vista cinematográfico y la expresión más elocuente de la mediocridad del cine español, no era otra película que *La chica del gato*. No fui más complaciente con los actores ni con las actrices, cuya interpretación me parecía falsa, incluso ridícula. Por si esto no fuera poco, apenas entendía los diálogos, una suerte de madrileño ficticio, tan veloz como incompatible con la deficiente calidad del sonido.

Pronto me percaté de que no comprendería los códigos, de que nunca sería la espectadora ideal de esa película. Ocurrió lo inevitable y mi atención se desplazó más allá de la ficción para reparar en los artistas y, en concreto, en la actriz principal. ¿Quién habría sido ella? ¿Fue alguien importante? ¿Quiso hacer una película así? ¿Pudo ganarse la vida de ese modo o se dedicó a otros menesteres? ¿Qué clase de mujer, en la posguerra española y en plena Segunda Guerra Mundial, quería y podía trabajar en el cine? Las preguntas no cesaban y empecé a recopilar, casi a diario, información sobre Josita Hernán. Al cabo de los meses, en septiembre de 2013, una persona, tan querida como admirada, me preguntó si quería escribir una tesis doctoral. Sin saber realmente qué comportaba aquella decisión, asentí, temerosa de que mi interlocutor nunca verbalizara aquello en lo que estaba pensando y que, quizá, podía cambiarme la vida.

Así fue. La curiosidad, primero, y los trabajos de fin de carrera y de fin de máster alumbraron la primera tentativa de recuperar la figura de Josita Hernán para su restitución en la Historia del teatro y del cine español. Esta tesis doctoral pretende poner fin a la etapa, hasta ahora, más intensa y más enriquecedora —intelectual, pero, sobre todo, personalmente— de mi vida; que, por paradójico que sea, halló su punto de partida en la perplejidad y en la desilusión que acompañan al desencuentro.



## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido codirigida por los doctores Guadalupe Soria Tomás y Ángel Bahamonde Magro, a quienes quiero expresar mi más sincero agradecimiento por su valioso magisterio y la enorme dedicación que han demostrado hacia esta investigación, imposible sin la generosidad de su constante apoyo. Hago extensiva esta manifestación de gratitud a los doctores Casimiro Torreiro, Eduardo Pérez-Rasilla, Fernando Doménech y a la artista Esperanza d'Ors.

Quiero reconocer públicamente el apoyo que esta tesis doctoral ha recibido de la Residencia de Estudiantes a través del programa de becas del Ayuntamiento de Madrid para investigadores, con el agradecimiento a su directora Alicia Gómez-Navarro. Asimismo, agradezco la favorable acogida del Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine (CREC) –sobre todo, a la profesora Marie Franco– durante mi estancia de investigación en Paris 3. Sorbonne Nouvelle. Incluyo aquí la justa mención del personal de sala del Archivo General de la Administración –y, en especial, al jefe de sala, Daniel Gozalbo–, Biblioteca de la Fundación Juan March –con mi particular agradecimiento a Celia Martínez y Odilo Gundián–, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Hemeroteca Municipal de Madrid, Filmoteca Española –no olvido el apoyo de Margarita Lobo, Trinidad del Río, Ramón Rubio, Miguel Soria y Belén Palacios–, Biblioteca Carmen Martín Gaité de la Universidad Carlos III –Inmaculada Muro– y el servicio de Préstamo Interbibliotecario de esta institución, Centro de Documentación Teatral –Berta Muñoz–, Fondo Documental de Radio Televisión Española –destaco la gentileza de Paloma Carrere–, Biblioteca de la Asociación de la Prensa de Madrid –Juan Manuel Bernardo–, Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores –María Luz González–, Patronato Municipal de Cultura del Excmo. Ayto. de Alcázar de San Juan –José Fernando Sánchez y Paco Atienza–, Archivo de la Biblioteca del Excmo. Ayto. de Manzanares, Archivo Municipal del Excmo. Ayto. de Valdepeñas, Excmo. Ayto. de Argamasilla de Alba, Archivo Histórico Provincial de Burgos, Excmo. Ayto. de Íscar, Archives Nationales, Biblioteca Béatrix Dusanne del Conservatorio Superior Nacional de Arte Dramático de París, Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes, Fundación Jorge Guillén, Hotel Peyris e Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia.

Merecen mi gratitud todas las personas a las que tuve el placer de conocer siguiendo la pista de Josita Hernán. A Francisco Salazar y Antonio Yáñez, en especial, porque no dudaron en depositar su confianza en mi trabajo. A los antiguos alumnos y

alumnas de la profesora en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y en el Liceo Español de París, así como a los profesores de este centro: Luis Alarcos Llorech, Michèle André, Dominique Bailly, Manuel Bonnet, Anne-Marie Bonnet-Quentin, Jean Dalric, Nieves Fernández, Christine Gagnieux, Mercedes García, Nicole Gueden, Patrick Hannais, Jacqueline Holtz, Rosalía Martínez, Felipe Montero, Arcadio Pardo, Elisa Ruiz García, France Rumilly, Catherine Salviat, Hernando Seguí, Guy Shelley, Conchita Valdivieso, Roseline Villaumé, Georges Werler y Jean-Marie Winling. Sobre todo, quisiera transmitir mi gratitud y afecto a Gérard Ortega, Jeanne y Dominique Houdart, Rosa Morán y a Gabriel y Marie-Madeleine Le Douze, cuya incommensurable generosidad también permitió que esta investigación atravesara fronteras. Y al resto de allegados de la artista, por su ayuda desinteresada, y a otras personas que no dudaron en prestar su generosa colaboración para que este trabajo alcanzara su término: Susana de Alda Catalá, Miguel Ángel Almodóvar, Ainhoa Amestoy, Patxi Andión, Roberto Aranda Castañeda, Fernando Arrabal, María Antonia de Aunós, Adrián Calzada Gómez, María Teresa Campos, María Casal, Anuar Cruz Acuña, Vera Dallavale, Natalia Figueroa, Elena Frutos Martínez, Nely García, Diego Galán, Rafael García, Laura García Lorca, Paloma Gómez Borrero, Carlota González Míguez, Begoña Gracia Esteban, Krysta Hanson, Juan Antonio Hormigón, Soledad Jara, Nieves Mateo, Rodolfo Mateos, Antonia Merchán, José Manuel Parada, Andrés Peláez, Íñigo Porras, María Dolores Pradera, Manuel Román, Tina Sáinz, Alfonso Silván y Carmen Valladares.

Por último, deseo mencionar de forma muy especial el sostén, el cariño y el amor que, durante este proceso, me han brindado mis padres, mi familia, Miguel y mis amigas y amigos. Porque me habéis hecho tan afortunada, siempre, muchas gracias.



## **LISTADO DE ABREVIATURAS**

### **Instituciones**

AAIICC: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

AC: Archivo Collado de la Biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid.

ADE: Asociación de Directores de Escena de España.

ADEI: Archivo Digital de Elche.

AE: Archivo ERESBIL (Euskal Ereslarien Bilduma)

AGA: Archivo General de la Administración.

AGHD: Archivo General e Histórico de Defensa.

AHPA: Archivo Histórico Provincial de Albacete.

AMA: Archivo Municipal de Alcázar de San Juan.

AMCP: Arxiu Municipal de Castelló de la Plana.

ANF: Archives Nationales de France.

APM: Asociación de la Prensa de Madrid.

APRNE: Archivo de la Palabra de Radio Nacional de España.

BDAECID: Biblioteca Digital de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

BDRM: Biblioteca Digital de la Región de Murcia.

BPPFF: Biblioteca Popular P. Fidel Fita.

BRM: Biblioteca Regional de Murcia.

CADC: Centre des Archives diplomatiques de la Courneuve.

CDEM: Centre de documentation de l'École Militaire.

CDMH: Centro Documental de la Memoria Histórica.

CDT: Centro de Documentación Teatral.

CNSAD: Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París.

FJM: Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos la Fundación Juan March.

FPAG: Fondo Privado Alba Gómez.

FPBQ: Fondo Privado Bonnet-Quentin.

FPCS: Fondo Privado Catherine Salviat.

FPCV: Fondo Privado Carmen Valladares.

FPFR: Fondo Privado France Rumilly.

FPGO: Fondo Privado Gérard Ortega.

FPGS: Fondo Privado Guy Shelley.  
FPHV: Fondo Privado Hannais-Villaumé.  
FPJW: Fondo Privado Jean-Marie Winling.  
FPMA: Fondo Privado Miguel Ángel Almodóvar.  
FPMC: Fondo Privado María Casal.  
FPMV: Fondo Privado Montero-Valdivieso.  
FPNG: Fondo Privado Nicole Gueden.  
FPRM: Fondo Privado Rodolfo Mateos.  
FPSY: Fondo Privado Salazar-Yáñez.  
FSGAE: Fundación Sociedad General de Autores.  
FE: Filmoteca Española.  
IVAC: Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia.  
MAE: Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre.  
MOAT: Mercado Online de Antigüedades Todocolección.  
RCM: Registro Civil de Madrid.

### **Otras abreviaturas**

adapt.: adaptador/a.  
anón.: anónimo.  
art. cit.: artículo citado [abreviatura para artículos científicos].  
cit.: citado [abreviatura para referencias hemerográficas].  
cód. ob.: código de obra.  
coord.: coordinador/a.  
coords.: coordinadores.  
dir.: director/a.  
dirs.: directores.  
doc.: documento.  
ed.: editor/a.  
eds.: editores.  
ej.: ejemplar.  
est.: estudio.  
est. prelim.: estudio preliminar.  
etc.: etcétera.

expt.: expediente.  
expts.: expedientes.  
f.: folio.  
il.: ilustrador/a.  
impr.: imprenta.  
incompl.: incompleto.  
introd.: introducción.  
mecan.: mecanografiado.  
ms.: manuscrito.  
n.: notas.  
núm.: número.  
ob.: obra.  
ob. cit.: obra citada.  
pág.: página.  
págs.: páginas.  
pres.: presentación.  
Pról.: prólogo.  
s. d.: sin datos.  
s. e.: sin editor.  
s. f.: sin fecha.  
s. l.: sin lugar (de edición).  
s. impr.: sin imprenta.  
s. pág.: sin paginación.  
trad.: traducción; traductor/a.  
tip.: tipografía.  
t.: tomo.  
vol.: volumen.  
vols.: volúmenes.



## CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN, METODOLOGÍA Y FUENTES

### 1.1.OBJETO DE ESTUDIO, OBJETIVOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La elección de una actriz contemporánea como objeto de estudio en una tesis doctoral entraña una decisión política que reivindica su legitimidad en el contexto académico y propone un posicionamiento alternativo ante la constante reconstrucción de la Historia de la escena o la Historia teatral en España.<sup>1</sup> Ni su profesión, ni mucho menos su especialización en el género cómico han sido las perspectivas comúnmente adoptadas por la crítica y la historiografía teatral para proponer otras vías metodológicas que permitan comprender el desarrollo de las artes escénicas en este país.<sup>2</sup>

Esta situación podría resultar paradójica si se tiene en cuenta que el actor desempeña un papel básico en el proceso de comunicación inherente al hecho teatral y que su figura ha sido fundamental en la evolución del Arte Dramático, no solo gracias a

---

<sup>1</sup> Ambas expresiones pretenden superar el concepto tradicional de «Historia del teatro», entendiendo por este una historia androcéntrica de la literatura dramática. Hace tres décadas Andrés Amorós reivindicó una «Historia de la escena española» que atendiera la complejidad del fenómeno escénico para superar los límites del texto dramático. Veinte años después, Josep Lluís Sirera aún reclamaba una «historia teatral» que se ocupase de aspectos socioculturales, artísticos, sociológicos y literarios. Una tarea compleja, si consideramos la dificultad para acceder a los diversos materiales que contribuirían a su trazado: documentos gráficos, publicitarios, económicos, etc. Las propuestas para subsanar esta insuficiencia académica se cifran en obras como las de Javier Huerta Calvo (2003 y 2008), César Oliva (1989 y 2002), Andrés Peláez (1993-1995) o los trabajos de Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches (1990 y 1997). Véase AMORÓS GUARDIOLA, Andrés: «La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, núm. 177 (1988), pág. 3; SIRERA, Josep Lluís: «¿Ir más allá del texto? Los retos actuales de la historiografía teatral española», *Teatro*, núm. 21, 2007, pág. 211; RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: «Instrumentos para una historia del teatro en España», *Teatro*, núm. 5 (1994), págs. 37-44; HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003; (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008; OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989; *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002; PELÁEZ MARTÍN, Andrés (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; DOUGHERTY, Dru y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

<sup>2</sup> Ver RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *La memoria del humor*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005, pág. 15.

la poética y al criterio personal de algunos de ellos para promover un determinado teatro, sino su propia fisicidad para inspirarlo y hacerlo posible.<sup>3</sup> Tampoco es menor el interés sociológico que entraña la situación del actor en la comunidad, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX en España, cuando su presencia sobre el escenario era predominante.

Esta tesis doctoral propone la reconstrucción de la biografía artística de Josita Hernán, centrándose singularmente en su trayectoria dedicada a las artes escénicas del modo más exhaustivo y riguroso, y en sus experiencias cinematográficas. Es un trabajo de recuperación que implica el necesario acercamiento a su biografía, cuyos rasgos característicos son su condición de mujer y la primacía de su vocación profesional como forma de vida. Sobre estas cualidades se sustenta la decisión de escogerla a ella de entre decenas de artistas que adquirieron una considerable relevancia profesional y social a lo largo del siglo pasado. Su particular recorrido propone, desde la subjetividad femenina, y a partir de un período cronológico amplio, una aproximación a las diversas etapas con las que se ha establecido la Historia de la escena española del siglo XX.

La carrera de Hernán se desarrolló durante casi cinco décadas en las que, sin abandonar la tendencia mayoritaria que manifestaron las artes escénicas durante el régimen franquista –es decir, la ecuación resultante entre el teatro como expresión artística sometida a una férrea censura estatal y eclesiástica, y su rentabilidad económica como negocio y espectáculo de consumo–, la artista trató de incorporar en su actividad un discurso de corte aperturista –en la medida de sus posibilidades– compatible con el contexto político, económico y social del franquismo. Hernán tomó contacto con expresiones artísticas diversas, de manera que su trayectoria se circunscribió no solo entre la vertiente comercial y la vocación experimental del arte escénico, sino en la multiplicidad de roles que descubren el carácter poliédrico de la actriz, la directora de escena, la empresaria y la docente de teatro en una misma persona. Si a este rasgo se le suma la incidencia del medio cinematográfico en su carrera teatral, obtenemos, en conjunto, un perfil complejo que justifica, en primera instancia, el interés del objeto de estudio propuesto por esta tesis doctoral.

En segundo lugar, las insólitas circunstancias que envolvieron esta trayectoria forjaron una subjetividad femenina marcada por el imperativo de supervivencia, lo que la

---

<sup>3</sup> Ver OLIVA, César: «El actor como motivo de inspiración literaria en el teatro español: el caso de la comicidad», en Marsha SWISLOCKI y Miguel VALLADARES (coords.): *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 231-233.

hace especialmente atractiva desde la óptica de los estudios biográficos. Hernán se educó al abrigo del liberalismo burgués y de la élite social e intelectual madrileñas, así como del incipiente feminismo que, en España, halló sus primeras conquistas con el advenimiento de la Segunda República. La biografía de la artista fue alterada de forma dramática por la guerra civil. Su temprano posicionamiento en favor del bando sublevado contra el legítimo gobierno republicano indujo, al final del conflicto, una compensación proporcional por parte del autodenominado *Nuevo Estado*,<sup>4</sup> que pugnó por la forja de Hernán como una de sus actrices más sobresalientes.<sup>5</sup> Sin embargo, su singular identidad generó una imagen de la artista no del todo adecuada al modelo femenino promulgado por el nacional catolicismo. Fue públicamente considerada como una actriz talentosa y culta, «polifacética» –se dedicó al periodismo, a la poesía, al dibujo y a la pintura– y cosmopolita. Las constantes limitaciones que entorpecieron su actividad teatral en la inmediata posguerra motivaron su renuncia a continuar su carrera como actriz. En 1953 tentó un camino alternativo en el extranjero que recondujo sus pasos hacia la docencia y el desempeño de una labor proselitista, con sutiles tintes diplomáticos, de la cultura española en Francia, del cual, la dictadura pudo aprovecharse en su beneficio.

A partir de las proposiciones anteriores, esta tesis doctoral persigue los siguientes objetivos: el estudio de la trayectoria profesional, inserta en su contexto, de una primera actriz-directora y empresaria de compañía con el fin de arrojar luz sobre su especialización en un determinado tipo interpretativo y el funcionamiento de la actividad teatral privada en la posguerra a través de su ejemplo, siempre teniendo en cuenta su condición de mujer y artista en el marco legal de una dictadura profundamente androcéntrica. El segundo objetivo pretende evaluar cómo la biografiada, a partir de la

---

<sup>4</sup> De forma análoga a los regímenes totalitarios europeos, el franquismo acuñó su propia expresión autodenominarse *Nuevo Estado*. Véase BENEYTO, Juan: *El Nuevo Estado español. El régimen nacional-sindicalista ante la tradición y los demás sistemas totalitarios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939.

<sup>5</sup> Sería deseable ahondar en la nómina de artistas que, con vistas a continuar su carrera en España, durante o después de la guerra civil, se vieron obligados a purgar un pasado cuya relación más o menos favorable hacia la Segunda República les comprometía gravemente ante las élites dirigentes de la España «nacional», y luego de la dictadura. Uno de los ejemplos mejor documentados es el del cineasta Edgar Neville, quien se hizo perdonar, no sin esfuerzos, sus antecedentes republicanos volcándose en una intensa labor de propaganda que lo resituó en las filas del bando sublevado. Ver RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel, 2007. Añadimos, además, los casos de Aurora Bautista y Fernando Rey, cuyas trayectorias artísticas despuntaron pese a ser hijos de militares condenados a muerte por participar en el bando republicano.

década de 1950, reorientó su carrera buscando la adecuación de sus expectativas vitales y profesionales, muy condicionadas por un régimen político del que no pudo o no quiso prescindir durante los años cuarenta. El tercer objetivo persigue recuperar la biografía de una de las artistas más importantes de las últimas décadas en España, cuya omisión historiográfica obedece a su condición de mujer y al carácter adaptativo o transitorio que confirió a su vida, en la cual prevaleció la máxima de supervivencia frente a la manifestación pública o explícita de una adscripción política o ideológica concretas.

El estudio de las biografías y las trayectorias de las mujeres profesionales del teatro va ocupando, en la actualidad, un espacio cada vez más amplio en la literatura académica española y su práctica es relativamente reciente. En realidad, el investigador que inició esta tendencia fue Emilio Cotarelo y Mori con sus trabajos ampliamente documentados sobre las actrices del XVIII María Ladvenant y Quirante, y María del Rosario Fernández, *La Tirana*. Tal y como afirma Joaquín Álvarez Barrientos, Cotarelo y Mori mostró una especial predilección por el género biográfico como método de aproximación a una época histórica determinada. Esto quiere decir que no se limitó a recuperar el itinerario personal de un individuo, sino que amplió el foco de atención a otros elementos –sociales, económicos, estéticos, etc.– circundantes, que contribuyeran no solo a insertar al sujeto biografiado en su propio contexto histórico, sino a ofrecer una panorámica social de la historia del teatro.<sup>6</sup> A Pesar de la ambiciosa línea metodológica que inauguró con los trabajos antes mencionados, sin embargo –así lo indica Álvarez Barrientos–, «la historiografía ha tardado casi cien años en volver a interesarse por los actores como profesión y como institución que debe ser historiada, y no presentada como relato anecdótico y costumbrista».<sup>7</sup>

Nuestra contribución se suma a las nuevas corrientes que, desde la investigación académica, se aproximan a la profesión del actor. Merecen especial atención como precedente de esta investigación las tesis doctorales *Maestras y actrices del teatro español (1934-2011): Carmen Seco, Adela Escartín y Charo Amador*, de Nieves Mateo López, leída en 2013, y *Rosario Fernández La Tirana (1755-1803): La actriz y su tiempo*, de José María Martín.<sup>8</sup> En esta línea, los monográficos de Fanny Blin, *Lola Membrives*.

---

<sup>6</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «Las actrices de Emilio Cotarelo y Mori», en Emilio COTARELO Y MORI: *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, Madrid, ADE, 2007, págs. 22-37.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, pág. 37.

<sup>8</sup> Su acceso se encuentra bloqueado hasta marzo de 2018, ya que fue presentada en 2016.



*Embajadora del teatro español en América* (2015), y de Juan Antonio Vizcaíno, *Adela Escartín: mito y rito de una actriz* (2015), figuran como referencias en este estado de la cuestión, si bien notamos que el análisis propuesto no presente la objetividad deseable en el ámbito de los estudios críticos. Aunque su objeto de estudio no sea una artista, hallamos un tercer referente en *Ricardo Calvo Agostí: el actor y los clásicos*, de Eduardo Vasco San Miguel (2017). Hemos de subrayar la importante contribución del trabajo recopilatorio *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, coordinado por Juan Antonio Hormigón (2003), para el establecimiento provisional de una nómina de mujeres profesionales que permita contextualizar la trayectoria de nuestro objeto de estudio. Por otra parte, en este estado de la cuestión tienen cabida las investigaciones en torno a la escritura autobiográfica de los actores, así como la repercusión y la memoria sociales que se desprenden de su legado artístico, ámbito en el que destaca la extensa obra de Juan Antonio Ríos Carratalá —«Memorias de actores españoles y transgresión» (2000), *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía* (2001), «Más cómicos ante el espejo» (2002) y *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil* (2010)—, y la tesis doctoral, dirigida por este investigador, *Actores españoles en primera persona: el oficio cómico en sus testimonios*, que Rafael González Gosálbez defendió en 2016.

De manera más específica, algunos trabajos se han centrado en la poética singular de una actriz o de un actor, como Carmen Menéndez-Onrubia en «Balbina Valverde, actriz de género: la comicidad en escena» (2012), *Antonio Casal, Comicidad y melancolía*, que coordinó José Luis Castro de Paz (1997), y, sobre todo, por su proximidad a nuestro objeto de estudio, la tesis doctoral, defendida en 2016, *Para una tipología de la actriz cómica del cine español. Los casos de Gracita Morales y Lina Morgan*, de Mónica Gozalbo Felip, dirigida por José Javier Marzal. En líneas generales, el estudio del trabajo actoral en España ha encontrado una mayor repercusión aplicándose con anterioridad al siglo XX, si bien César Oliva se refiere al actor cómico contemporáneo en «Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de postguerra» (2001), «El personaje del gracioso y su comicidad» (2005) y «El actor como motivo de inspiración literaria en el teatro español: el caso de la comicidad» (2008), como también lo hiciera Ríos Carratalá en *Lo sainetesco en el cine español* (1997), «Del castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine», *La memoria del humor* (2005) y en *La sonrisa del inútil* (2008). Del grupo de estudios mencionado, es preciso destacar aquellos sobre el histrión medieval y barroco, de Evangelina Rodríguez

Cuadros, «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria» (1989), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (1998) y «La rehabilitación del gesto desde el Medioevo al Barroco» (2001), y Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* (1993), así como las investigaciones que se centraron en los siglos XVIII y XIX: *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)* (2010) y *La representación de las pasiones: perspectivas artísticas, filosóficas y científicas* (2013), de Guadalupe Soria Tomás, y «Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo», de Jesús Rubio Jiménez (2005). Correspondientes a este período, la obra de Cotarelo y Mori dedicada al actor Isidoro Máiquez resulta capital,<sup>9</sup> como son también importantes las contribuciones de Ángel González Palencia, «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez» (1948), y de José M. Rubio Paredes «Isidoro Máiquez y la dignidad de la profesión de actor» (1980).

Los estudios sobre la imagen cinematográfica han aportado trabajos que se aproximan a la trayectoria de las artistas españolas, como los monográficos *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, de Victoria Fonseca Aguilar (2002), *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, de Carmen Rodríguez (2002) y *Españolas en un país de ficción: la mujer en el cine franquista (1939-1963)*, de Fátima Gil (2011). La comprensión –insistimos– sociológica del fenómeno del actor y de la estrella de cine –si bien no completamente aplicable al marco contextual provisto por el franquismo– ha de detenerse en los clásicos trabajos de Edgar Morin, *Las estrellas del cine* (1964), *El actor. Bosquejo de una sociología*, de Jean Duvignaud (1966), y *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, de Richard Dyer (2001).

En cuanto al estado de la cuestión en torno a la biografía de Josita Hernán, esta investigación aspira a completar y a ampliar la información publicada hasta la actualidad, que se cifra en la introducción de su antología poética *Altavoz de caracolas* (1997), su presencia en diversos diccionarios enciclopédicos y en una serie de artículos académicos de nuestra autoría: «Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y *La tonta del bote* (1939-1941)» (2015), «Teatro popular español por actores franceses: la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en España (1959-1974)» y «Un refugio cálido, sin censura: La Carbonera, el teatro “estudio” de Piedad Salas (1952-1962)», así como la entrada «Josita Hernán» en *Historia y antología de la crítica teatral*

---

<sup>9</sup> Véase COTARELO Y MORI, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, ADE, 2009.

*en España (1936-2016)* (2017). Por otra parte, hemos abordado la cuestión identitaria de la actriz desde las posibilidades que ofrece el lenguaje del arte radiofónico en nuestra pieza *Treinta y dos interferencias. La voz recuperada de Josita Hernán* (2017).

## 1.2. METODOLOGÍA, ESTRUCTURA Y FUENTES

La metodología seguida para la elaboración de esta tesis doctoral aspira a la totalidad que precisa toda investigación presuntamente humanística y, también, el análisis del hecho teatral desde la perspectiva más completa posible. Al respecto de esta cuestión, no podemos sino glosar las palabras del fundador de la escuela de los Annales, Lucien Febvre, sobre las que el historiador Carlos Seco Serrano llamó la atención ante la tarea biográfica: «No me habléis de método. Método es el hombre».<sup>10</sup> Sin olvidar que el sujeto que biografamos es una mujer y que los recursos para documentar su trayectoria son limitados, esta máxima ha determinado la metodología, la estructura de los contenidos y las fuentes, que referiremos en las próximas páginas. No obviamos, sin embargo, que la compilación y sistematización de una gran cantidad de datos –y ni tan siquiera su interpretación– no garantizan el éxito de la semblanza del sujeto biografiado.

El trazo de esta biografía discurre en un sentido exterior al personaje, no solo porque el objetivo principal sea la recuperación de una parte del legado artístico de Josita Hernán sino porque la actriz separó celosamente, de la vida pública, una intimidad de la que apenas tenemos noticia. De todos modos, su carrera profesional –la línea exterior que referimos– sugiere el esbozo de un trazo íntimo, irremediamente difuso. Por eso, el segundo capítulo de esta tesis doctoral analiza el entorno familiar de Hernán y la influencia que ejerció sobre su personalidad y, con posterioridad, las repercusiones de aquel sobre el desarrollo de su carrera tras la guerra civil. Dedicamos el tercer capítulo al estudio cronológico del desempeño profesional de Hernán en el teatro como actriz –si bien, incluimos su labor más temprana como crítico de teatro–, principalmente, así como en el cine y en las labores de doblaje, pues ella misma consideraba que estas experiencias contribuyeron a afianzar su formación y desarrollo actoral. Tras el lapso que la guerra impuso a su carrera y la significación política de Hernán en favor del bando sublevado, hemos creído conveniente introducir el estudio de su labor como actriz, directora y

---

<sup>10</sup> SECO SERRANO, Carlos: «La biografía como género histórico», en Juan José CARRERAS ARES, y otros: *Once ensayos sobre la Historia*, Madrid, Fundación Juan March, 1980, pág. 109.

empresaria teatral, entre otras ocupaciones, a través de la breve consideración de su filmografía —desde una perspectiva sociológica que identifique los papeles sexuales de las heroínas interpretadas, suficiente en tanto que un pretendido análisis semiológico de la imagen de la actriz rebasaría con creces los objetivos de esta investigación—, puesto que Hernán precisó de la notoriedad y del respaldo económico que le brindaron las doce películas que protagonizó para impulsar su proyecto teatral, que ciframos en siete compañías propias. En tanto que su presencia en el cine se supeditó a la obtención de estos réditos materiales e inmateriales, excluimos *El Libro de Buen Amor* (Tomás Aznar, 1974) de su filmografía como estrella del cine español, ya que su rodaje se produjo en un contexto distinto y no guarda relación con su labor empresarial. Si bien la incluimos en nuestro trabajo, hemos considerado que esta película forma parte de otros proyectos y colaboraciones de Hernán para la gran pantalla. Concluida la etapa como actriz de cine, Hernán participó, cada vez con mayor frecuencia, en empresas teatrales de terceros, ya en el circuito comercial como en el teatro de cámara. El cuarto capítulo documenta el giro profesional de la artista hacia la dirección de escena y la docencia, y estudia los proyectos teatrales que encabezó o trató de impulsar en el muy distinto contexto francés a través de su implicación en la actividad de la Embajada de España en París y del Liceo Español. Asimismo, estudiamos la obra crítica que Hernán publicó como corresponsal y espectadora de muy diversos espectáculos en París. A modo de cierre, incluimos un epílogo que traza el difuso recorrido de Hernán desde 1975, fecha en la que abandonó el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París, hasta su fallecimiento en Madrid, en 1999; y sugerimos algunas posibles líneas de trabajo para aquellas investigaciones que, en el futuro, deseen acercarse a la artista desde ópticas distintas. Las conclusiones de esta tesis doctoral prosiguen al epílogo.

El epígrafe dedicado a la bibliografía y a las fuentes consultadas se divide en varios apartados para facilitar la identificación de una amplia diversidad de materiales. En primer lugar, presentamos la bibliografía científica, que incluye libros, capítulos de libro y artículos de investigación, seguida de la relación de obras literarias y dramáticas. El tercer epígrafe, «Fuentes de autoría Josita Hernán» reúne la obra —literaria, adaptaciones y traducciones, periodística y dibujos e ilustraciones— firmada por la artista. Después de la relación de títulos de prensa consultados, adjuntamos la lista de archivos documentales, y catálogos y repositorios a los que hemos tenido acceso y, a continuación, los fondos privados cuyos materiales no pueden clasificarse por materiales. Aquí incluimos también el inventario de los documentos utilizados en esta investigación que

proceden del fondo privado Salazar y Yáñez. El séptimo epígrafe comprende una clasificación por materiales diversos –audiovisuales, cartelería, entrevistas, fotografías, guiones cinematográficos, películas y programas de mano– provenientes de archivos y fondos privados distintos. Puesto que las fuentes hemerográficas y archivísticas, y los fondos privados son esenciales para nuestro trabajo, hemos creído conveniente detallarlos lo máximo posible en el cuerpo crítico a pie de nota. Por eso, en la bibliografía, nos limitamos a aportar los títulos de prensa y la horquilla de fechas consultada, y a ofrecer las signaturas concretas de los archivos y los fondos referidos. Por lo demás, huelga precisar que hemos seguido el manual de estilo de ortografía técnica de José Martínez de Sousa,<sup>11</sup> y actualizado la ortografía de las citas, solo en caso necesario. En cuanto a la cita de fragmentos provenientes de textos dramáticos, esta consta en el cuerpo del trabajo con numeración romana y arábica para indicar, de forma respectiva, el acto y la página a la que corresponde el fragmento en cuestión.

Nuestra tesis doctoral incorpora tres anexos. El primero recoge y sintetiza los repertorios y las funciones en las que participó Josita Hernán –a excepción de sus apariciones puntuales, bien como sustituta o en las funciones únicas de los teatros de cámara de los años cincuenta, que no obedecen a una lógica de continuidad–, como actriz o directora de escena, desde 1930 hasta 1974, en tablas divididas en temporadas y compañías teatrales. Así, creemos facilitar el seguimiento cronológico de la trayectoria teatral de la artista. El segundo anexo compila las críticas, crónicas y entrevistas en torno a la carrera cinematográfica y teatral de Hernán, ordenadas temática –cine, teatro e información personal– y cronológicamente, de acuerdo con el índice de contenidos. En el caso de las críticas de teatro, se han seleccionado aquellas cuyo contenido ha resultado más relevante para esta investigación. Para finalizar, el tercer anexo presenta la crítica teatral escrita por la artista en el diario *La Correspondencia* militar en 1931, y la que diseminó en sus reportajes para la revista *Gran Mundo* entre 1962 y 1975.

El estudio de la faceta de actriz de Hernán se concentra en su poética analizando los personajes que interpretó durante treinta años, es decir, el período comprendido entre su primera representación pública documentada y su retirada de los escenarios como intérprete, de 1928 a 1958. Para ello, se han tenido en cuenta los registros gráficos que constatan esta labor, es decir, fotografías conservadas por la artista y, por su abundancia,

---

<sup>11</sup> Véase MARTÍNEZ DE SOUSA, José: *Diccionario de ortografía técnica*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999.

las caricaturas que acompañaron a las críticas de los estrenos, publicadas en prensa. En paralelo al análisis no olvidamos las causas y las consecuencias de su especialización en el tipo teatral de la ingenua para la constitución de sus compañías ni las condiciones personales y materiales en que desempeñó su labor. Más novedoso nos parece incorporar a nuestro estudio la dimensión de Hernán como empresaria para comprender mejor la orientación que confirió a su proyecto escénico y medio de supervivencia, y, en líneas generales, el funcionamiento de una compañía teatral privada durante la posguerra. Convenimos, con Julio E. Checa Puerta, en el paradójico hecho de que la crítica y la historiografía en España hayan recurrido a factores económicos para explicar aspectos diversos de la realidad teatral del siglo XX y que, sin embargo, aún escaseen los estudios dedicados al análisis de la empresa teatral en toda su extensión, es decir, considerando los siguientes elementos que señala este investigador: «formación de compañías, sistemas de contratación, arrendamiento de locales, impuestos y, a la cabeza de todo ello, empresarios teatrales».<sup>12</sup> Pues, en efecto, la figura del primer actor-director y, a menudo, empresario de compañía, como es el caso que nos ocupa, no fue infrecuente hasta mediada la centuria, y es precisamente esta dimensión mercantil la que determinaba el éxito o el fracaso de la oferta. Por último, el estudio de la faceta de actriz de Hernán revela, además de las decepciones acumuladas y la fatiga, el cambio de mentalidad y la reacción de la artista ante su trayectoria durante la inmediata posguerra, al comprender, a principios de la década de 1950, que el paradigma de la industria teatral española había comenzado a cambiar en favor de la figura emergente del director de escena. Entonces, la artista se sumó a la actividad experimental de los teatros de cámara y participó en dos proyectos que trataron de adoptar el discurso de las grandes empresas de teatro popular de los años cuarenta y cincuenta en Europa, la creación de «teatros volantes» que quiso promover Manuel Collado en España y, sobre todo, el Teatro Popular Español.

Abordamos el primer objetivo de nuestra tesis doctoral mediante el estudio del repertorio de la artista –y en la medida en que lo permiten las fuentes primarias, de la estética o estéticas que rigieron su escenificación–, de su recepción crítica y de la estrategia empresarial con la que lo dio a conocer publicitándolo y escenificándolo. El estudio se estructura por temporadas, a las que les corresponde la formación de una compañía. En función de las circunstancias personales y profesionales –asuntos

---

<sup>12</sup> CHECA PUERTA, Julio E.: «La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra», *ALEC*, 23, núm. 3 (1998), pág. 822.

familiares, problemas de salud, impedimentos de tipo administrativo o empresarial y los compromisos de la artista con las productoras de cine—, son variables el origen, la composición y las características de cada una de estas formaciones. Al conjunto de estos imponderables le hemos dedicado un epígrafe en el estudio de cada compañía. A continuación, atendemos a los distintos repertorios desde la vertiente administrativa, por un lado, que revela la relación del empresario teatral con el Estado y, por otro, desde los contenidos propuestos por Hernán al seleccionar el conjunto de obras. Esta aproximación al repertorio permite identificar el tipo en el que la actriz se especializó y los personajes que prefirió interpretar. El estudio conjunto de los textos dramáticos facilita la evaluación de su proyecto escénico, de modo que se esclarecen los objetivos y las expectativas socioculturales que la empresaria podía plantearse en el transcurso de la posguerra, así como el nivel cultural operativo de una profesional de las características de Hernán.<sup>13</sup> El análisis de los textos y de los personajes se ha centrado en la configuración de los modelos femeninos con el fin de constatar en qué medida, como primera actriz-directora y empresaria de compañía, Hernán se esforzó en transmitir una imagen positiva de la mujer a través de su repertorio, que orientó, de hecho, al público femenino.<sup>14</sup> También hemos

---

<sup>13</sup> Ver HORMIGÓN, Juan Antonio «El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo», *ADE-Teatro*, núm. 91 (2002), págs. 134-147, pág. 145.

<sup>14</sup> «La literatura española contemporánea ha contribuido a la transmisión y reproducción una serie de modelos e imágenes femeninas generalmente determinadas por una concepción masculina de la realidad social». A partir de la realidad que reflejan sus palabras, Pilar Nieva de la Paz ha dedicado parte de su obra a identificar la configuración de modelos femeninos, tanto de corte conservador como rupturista, en la obra de varias escritoras españolas pertenecientes a generaciones distintas. Ver «Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas», en Pilar NIEVA DE LA PAZ (coord. y ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam; Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 108. Conviene subrayar la importancia de este cometido llamando la atención sobre la capacidad de la literatura —como parte del sistema de representaciones del orden existente—, y del teatro, en particular, como transmisor de imágenes y parte responsable en la construcción de la identidad. El análisis de los textos dramáticos, especialmente los escritos durante la primera mitad del siglo XX, permite comprender la situación de desigualdad entre mujeres y hombres en cuanto a la asignación de los roles de género. Ver VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», *ALEPH*, 24 (2010), págs. 9-28. El análisis de los modelos femeninos en el repertorio de Josita Hernán toma como referencia los resultados de los trabajos de Nieva de la Paz y de Inmaculada Plaza-Agudo. Algunos de los más sobresalientes para el objeto de estudio que nos ocupa son: NIEVA DE LA PAZ, Pilar: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993; «Tras los pasos de Arniches, una “ilustre sainetera”»: Pilar Millán Astray», en Juan A.

tenido en cuenta las exigencias escenográficas de las piezas, siempre y cuando plantearan alguna novedad con respecto de la estética realista de arraigo decimonónico predominante en el teatro comercial. Para completar el análisis del repertorio acudimos a la crítica de teatro, que permite conocer, además de la recepción de los espectáculos y la consideración social de los mismos en función del lugar de la representación, las decisiones escénicas de la directora; que, rara vez, los críticos llegaron a describir. Por último, el análisis de la faceta empresarial de Hernán requiere la reconstrucción minuciosa y el análisis del itinerario que siguió en cada una de sus giras. En las temporadas analizadas, este epígrafe revela varios aspectos del funcionamiento de la actividad teatral en los años cuarenta que resultan novedosos en tanto que apenas tenemos noticia de trabajos similares.<sup>15</sup> Así, nuestro estudio pretende reflejar, a través de la estrategia personal de Hernán en su intento por maximizar el impacto de su actividad, las dinámicas que regían el sistema teatral en la inmediata posguerra y las condiciones en las que los profesionales desempeñaban su trabajo, a menudo, entre el teatro y el cine.

Para concluir el primer objetivo de esta tesis doctoral ha sido posible mediante la localización de los más de cien textos dramáticos que Hernán consideró incluir en su repertorio –lograra o no escenificarlos–, la recopilación y el estudio de las críticas publicadas en la prensa nacional, regional y local, y el apoyo documental que proveen los carteles publicitarios, los programas de mano, la cartelera de los periódicos, las

---

RÍOS CARRATALÁ (ed.): *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación de Alicante, 1994, págs. 119-130; «Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas (1900-1936)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10, núms. 19-20 (1996), págs. 87-101; «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras», en Myriam DÍAZ-DIOCARÉZ e Iris M. ZAVALA (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vols., Barcelona, Anthropos, 1998; vol. 5, págs. 155-184; «La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura», *Iberoamericana*, 1, núm. 2 (2001), págs. 165-178; «Roles de género, Esfera pública y Maternidad en *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester», en Carmen BECERRA (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2011, págs. 317-332; «“Mujer moderna”, compromiso político y cambio social en *Primavera inútil* (1944), de M.<sup>a</sup> Luisa Algarra», *Foro Hispánico*, núm. 48 (2014), págs. 45-58; PLAZA-AGUDO, Inmaculada: «El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura. *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965)», *Anagnórisis*, núm. 1 (2010), págs. 200-232, y «Modelos de identidad femenina en la España de posguerra. El teatro de Mercedes Ballesteros», *Hispania*, 95, núm. 1 (2012), págs. 24-36.

<sup>15</sup> No obstante, es de justicia mencionar el notable trabajo acometido por Francisca Ferrer sobre la trayectoria de Enrique Rambal: *Enrique Rambal o todo por el teatro*, Mislata, Valencia, Episkienion, 2013.



fotografías disponibles y las caricaturas en prensa. El relativo vacío historiográfico sobre la actividad escénica privada entre 1939 y 1975 enfatiza el protagonismo de las fuentes primarias en esta investigación. No es una tarea sencilla encontrarlas, sobre todo si el período se pretende abordar incluye la posguerra. Pero la dispersión, la ausencia de fuentes de toda índole y el precario estado de conservación de la documentación que genera la actividad teatral condicionan el rigor de la labor investigadora y acentúa la variedad de una exégesis valorativa por parte del investigador.<sup>16</sup>

El itinerario metodológico propuesto para abordar el primer objetivo de esta tesis doctoral parte de la localización de las obras teatrales para las cuales Hernán solicitó a la administración franquista el permiso de representación. Ha sido, pues, imprescindible la consulta del inventario de expedientes de censura teatral del AGA y de los propios expedientes –aunque, por desgracia, no todos contienen una copia del texto dramático—. La información que se desprende de las solicitudes de autorización sugiere las fechas que la empresaria preveía para los estrenos y las reposiciones. Combinándolas con los datos que proveen los carteles y los programas de mano que, al mismo tiempo, íbamos recopilando, elaboramos una cronología y un mapa de situación, básicos para el esbozo del itinerario de las giras teatrales en cada temporada. Poco después, comenzamos a rastrear las fechas conjeturadas en una amplia selección de periódicos, de la que luego hablaremos. También ha sido útil la información publicada en ciertas críticas y, sobre todo, en las entrevistas concedidas por Hernán durante la gira, en las que, de forma eventual, mencionó las localidades en las que ya había actuado y sus próximos planes.

El rastreo de la actividad teatral de Hernán y la delimitación del recorrido de las compañías que formó o en las que se integró no habría sido efectivo sin la consulta de otras fuentes primarias que permitieran la obtención de fechas concretas. En este sentido, el material publicitario ha sido primordial para la reconstrucción del itinerario de las giras provinciales. Una gran parte lo representan los programas de mano y carteles de teatro procedentes del fondo documental, parcialmente sin catalogar, que Hernán donó a

---

<sup>16</sup> Véanse PELÁEZ MARTÍN, Andrés: «Fondos documentales para el teatro de posguerra en España», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10, núms. 19-20 (1996), págs. 335-350 y RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001. No obstante, la publicación de trabajos tan meritorios como el de Berta Muñoz Cáliz han contribuido a aumentar las posibilidades de éxito de este tipo de investigaciones: *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español*, 2 vols., Madrid, CDT, 2011-2012.

Filmoteca Española en 1986.<sup>17</sup> Se trata de documentos frágiles, con frecuencia mal editados, que no siempre ofrecen información útil sobre el espectáculo que publicitan. Otra parte de los materiales publicitarios con los que se ha nutrido esta investigación proviene del FPSY.<sup>18</sup> Para evitar búsquedas azarosas en la hemeroteca, tratamos de localizar la mayor cantidad posible de este material publicitario contactando con diversos archivos y bibliotecas de toda España, también con ánimo de reconstruir las giras –mucho más difíciles de documentar– que Hernán realizó con la compañía del Conservatorio de París, porque su actividad, como formación no profesional, no siempre fue atendida por los medios de comunicación.<sup>19</sup> Hemos localizado algunos carteles y programas de mano

---

<sup>17</sup> FE. Fondo J. Hernán se inauguró en septiembre de 1986, con una donación de varios álbumes que la artista cedió a la entidad. El fondo contiene un gran volumen de material publicitario generado por la actividad de la compañía teatral de Hernán en los años cuarenta, y una valiosa colección de fotografías personales –anteriores a la guerra civil– y de aquellas tomadas durante los rodajes. Menos numerosas son las instantáneas procedentes de los montajes de teatro.

<sup>18</sup> FPSY pertenece a los herederos de Josita Hernán y custodia la mayor parte del legado personal de la artista. Se trata de un fondo privado, sin catalogar, compuesto por una serie de álbumes y de carpetas que contienen materiales heterogéneos: recortes de prensa, fotografías, críticas, carteles y programas de mano de teatro –buena parte corresponden a su etapa en París–, documentos personales, empresariales y administrativos, tarjetas de visita, dibujos, acuarelas, un collage y poemas manuscritos. Además, el fondo alberga los premios recibidos por Hernán y otros objetos de valor personal, así como una colección de casetes que recopila entrevistas emitidas en la radio y grabaciones de audio realizadas por Hernán. Hasta donde tenemos constancia, la mayoría de su correspondencia ha sido destruida. En cualquier caso, no nos ha sido autorizado el acceso a la misma.

<sup>19</sup> Podemos calificar de insatisfactoria nuestra experiencia localizando este tipo de documentación en los archivos históricos provinciales, diputacionales y municipales, en las áreas de cultura o equivalentes de los ayuntamientos, y en varias bibliotecas. En la mayoría de los fondos que detallamos no obtuvimos resultados favorables porque, si custodiaban estos materiales, su fecha era posterior a la horquilla de años de nuestro interés. Los fondos que albergan documentos relacionados con la actividad teatral en la posguerra acusan, en general, una catalogación no demasiado precisa, lo cual requiere la consulta presencial del investigador. En el peor de los casos, nuestra solicitud no obtuvo respuesta. Hemos mantenido correspondencia con los archivos históricos provinciales de Álava, Albacete, Alicante, Almería, Asturias, Ávila, Badajoz, Barcelona, Burgos, Cáceres, Cádiz, Cantabria, Castellón, Ciudad Real, Córdoba, La Coruña, Cuenca, Gerona, Granada, Guadalajara, Guipúzcoa, Huelva, Huesca, Jaén, León, Lérida, Lugo, Málaga, Murcia, Navarra, Ourense, Palma (Arxiu del Regne de Mallorca), Las Palmas, Palencia, Pontevedra, La Rioja, Salamanca, Segovia, Sevilla, Soria, Tarragona, Santa Cruz de Tenerife, Teruel, Toledo, Valencia, Valladolid, Vizcaya, Zamora y Zaragoza. También contactamos con los archivos municipales de Alcázar de San Juan, Alicante, Ávila, Ceuta, Consuegra, La Coruña, Granada, Huelva, Huesca, León, Linares, Oviedo, Palma, Santa Cruz de la Palma, Salamanca, Santander, Segovia, Soria,

de las compañías de Hernán durante la posguerra en el Archivo Histórico Provincial de Albacete, Arxiu Municipal de Castellón de la Plana, en el AAIICC y en la Biblioteca Digital de la Región de Murcia, así como en los portales digitales especializados en la venta de antigüedades y enseres de coleccionismo. Los materiales de épocas posteriores proceden de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, y de los fondos privados de Carmen Valladares y de los antiguos alumnos y alumnas de la profesora en el Conservatorio de París. Las fotografías de los montajes conforman otra fuente primordial para conocer la propuesta estética de la directora. En realidad, la mayoría de ellas, custodiadas en Filmoteca Española, son anteriores a 1933, pero son reveladoras para conocer las condiciones en las que Hernán comenzó a trabajar como actriz en la escena de la Segunda República. La meticulosidad de la artista, que recopiló en álbumes todo tipo de documentos, nos ha permitido identificar las representaciones, ya que escribió los títulos de las obras y las fechas correspondientes al margen. Por otra parte, la generosidad de los discípulos de Hernán en el Conservatorio de París nos ha facilitado un considerable número de instantáneas tomadas durante las giras en España desde 1959 a 1974. Con la misma disposición, Miguel Ángel Almodóvar nos brindó varias fotografías de la artista fechadas en los años noventa, importantes para intuir cómo se desarrolló Hernán en su última etapa. Otra estrategia para encontrar los documentos que venimos detallando ha consistido en el establecimiento de alertas en internet –«Josita», «Josita Hernán», «Josefina Hernández Meléndez», «Rosita Hernán», «Lolita Hernán», etc.– para rastrear los materiales que actualmente se comercializan en el circuito del coleccionismo. Así, por ejemplo, las fotografías pueden contener información relevante en el reverso.<sup>20</sup>

---

Talavera de la Reina, Torreldones, Torrijos, Trujillo, Úbeda, Valdepeñas, Valencia y Zamora; y con otros organismos: Archivo de la Deputación da Coruña, Archivo General de la Diputación de Ciudad Real, Archivo del Territorio Histórico de Álava, Área de Cultura del Ayto. de Argamasilla de Alba, Arquivos da Galicia, Arxiu General del Consell de Mallorca, Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de Valencia, Ayto. de Íscar, Biblioteca Municipal de Santander, Biblioteca Pública de Manzanares, Biblioteca Pública de Segovia, Biblioteca Pública de Valencia, Biblioteca de la Universitat de València, Biblioteca Valenciana, Biblioteca Virtual de Aragón, Concejalía de Educación, Cultura y Patrimonio del Ayto. de Escalona, Institut del Teatre e Institut Valencià de la Música.

<sup>20</sup> En mayo de 2014 adquirimos una partida de diecisiete fotografías de un anticuario de Barcelona. Para nuestra sorpresa, en el reverso de cada una de ellas podía leerse una descripción de la imagen con datos precisos, algunos de ellos, manuscritos por la propia Josita Hernán.

Las fuentes hemerográficas conforman gran parte de la base documental del estudio, sobre todo, la prensa diaria de ámbito nacional, provincial y local, cuya consulta se ha realizado en la Sala de Prensa y Revistas de la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca Municipal de Madrid y en los siguientes repositorios digitales: Arca. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues, Atzoko Prentsa Digitalia, Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha, Biblioteca Digital de Castilla y León, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Biblioteca Virtual del Principado de Asturias, la colección histórica Gazeta, de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, Hemeroteca del Archivo Municipal de Cartagena, Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Andalucía, Hemeroteca Digital de *ABC*, Hemeroteca Digital de la BNE, Hemeroteca Digital del Centro de Documentación Teatral, Hemeroteca de Gijón, Hemeroteca Digital de Murcia, Hemeroteca de la Diputación de Huelva, Jable. Archivo de Prensa Digital de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Premsa Digitalizada de la Biblioteca-Hemeroteca del Ajuntament de Tarragona y Premsa Digitalizada de L'Arxiu Municipal de Girona. Antes, como ya hemos indicado, fue preciso elaborar un mapa de distribución territorial que revelase las posibles fuentes a las que acudir para efectuar el seguimiento de las giras de la compañía de Hernán. En esta labor, en fin, ha sido imprescindible recurrir a los anuarios de prensa y a los catálogos de revistas editados por la Delegación Nacional de Prensa.<sup>21</sup>

La utilización de la prensa periódica en el marco de la investigación plantea ciertos problemas metodológicos, máxime cuando el derecho a la libertad de expresión ha sido víctima de fuertes restricciones, sobre todo en el período cronológico más amplio que trabajamos, la dictadura franquista. En primer lugar, el empleo de la crítica teatral y de la caricatura para conocer y analizar el espectáculo cuando no hay otro registro documental que dé cuenta de su naturaleza –no afirmamos que, como género, la literatura dramática carezca de autonomía, pero entendemos que alcanza su plenitud una vez logra ser escenificada– comporta la asunción de la subjetividad y la parcialidad de la fuente.<sup>22</sup> La

---

<sup>21</sup> *Anuario de la prensa española*, Madrid, Delegación Nacional de Prensa, 1944-1970 e INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA: *Catálogo de revistas españolas (1948)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1948.

<sup>22</sup> Véanse VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: las páginas teatrales en la prensa periodística», *Estreno*, 24, núm. 1 (1998), págs. 50-57 y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, CDT, 2008, págs. 17-19. Blanca Baltés apela a la cautela del investigador, que no debe olvidar la existencia de la Ley de Prensa de 1938 ni la de su sucesora, de 1966. Además, habrá de considerar el sesgo

aparición de la crítica en el diario tenía que ver, en buena medida, con la importancia que adquiriría el teatro en determinados lugares, el prestigio de la compañía en cuestión y las limitaciones espaciales de un periódico que, a menudo, en los años cuarenta, no superaba las cuatro hojas. Luego, el crítico o el periodista de turno no siempre procuró situar correctamente el espectáculo o a las personas que en él intervinieron, ni mucho menos se proponía detallar su complejidad. Buena parte de nuestro estudio se enmarca durante el régimen franquista, cuya Ley de Prensa de 1938 y consiguiente depuración de los periodistas impedirían la existencia de una crítica teatral concebida como algo más que un instrumento ideológico.<sup>23</sup> En segundo lugar, el absoluto control que tomó la cadena del Movimiento de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda sobre la distribución territorial de los periódicos –cuyas cabeceras compitieron deslealmente con la empresa privada–, provocó tal asimetría entre la cantidad y la calidad de la prensa provincial que, mientras Baleares o Guipúzcoa disponían de tres o más periódicos generalistas, otras provincias contaban con uno solo –y no durante toda la década de 1940–, como Badajoz, Cuenca o Teruel. Esta razón ha afectado al estudio del itinerario de las giras, pues muchos diarios comenzaron a publicarse a partir de noviembre de 1941 y, otros, en años posteriores, como *Jaén* (1942), *Duero*, de Soria (1943) o *Lanza*, de Ciudad Real (1943). Por otra parte, la calidad de la información que arrojan los ejemplares impresos en los diferentes períodos que abarcamos es sensiblemente distinta, gracias al proceso evolutivo experimentado por los periódicos españoles que, mejorados y ampliados, incluyeron, cada vez con más frecuencia, un lugar para el ocio y, en concreto, para el teatro. No obstante, en los albores de la década de 1960, este espacio se verá mermado en detrimento de otros contenidos.<sup>24</sup> La carestía de medios materiales con la que se inauguró la etapa

---

ideológico del medio hacia el teatro, pues se mostró más complaciente con las propuestas oficiales. Remitimos a *Estampas del teatro en los cuarenta*, Madrid, CDT, 2015, pág. 128.

<sup>23</sup> Ver GÓMEZ GARCÍA, Alba: «La crítica durante el franquismo. Introducción», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 91-102.

<sup>24</sup> Sobre la evolución histórica de la prensa en España, consúltense SEOANE, María Cruz y María Dolores SAIZ: *Cuatro siglos de periodismo en España: de los “avisos” a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007; SINOVA GARRIDO, Justino: *La censura de prensa durante el franquismo*, Barcelona, Debolsillo, 2006 y *La prensa en la Segunda República española*, Barcelona, Debate, 2006. Se encontrará una aproximación al emplazamiento de los contenidos teatrales en la prensa de los años sesenta en BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel y Eduardo PÉREZ-RASILLA: «Introducción», en Fernando DOMÉNECH

franquista, así como las singularidades de cada cabecera, descubren la enorme disparidad de los diarios ante el hecho teatral en la inmediata posguerra. Algunos, como *Duero*, *Extremadura*, de Cáceres, *Lucha*, de Teruel, o *Nueva Alcarria*, de Guadalajara, carecían de una sección teatral, acaso por la parva afluencia de las compañías en estas provincias. De ahí que el tratamiento ideológico por parte del cronista fuera, casi siempre, excesivamente sesgado. Otros diarios, como *El Adelantado de Segovia* o *El Diario de Ávila*, ni siquiera incluían una cartelera de espectáculos que permita situar el paradero de una compañía en la capital. Por supuesto, la precariedad que describimos no es endémica: los diarios de Madrid, Barcelona, San Sebastián, Sevilla, Valencia o Zaragoza disponían de secciones de teatro consolidadas y contaban con publicaciones especializadas. No obstante, hallamos los sorprendentes ejemplos de *Patria*, de Granada, o *Jaén*, cuyo interés pone de manifiesto la relevancia de los espectáculos en estas provincias. En tercer y último lugar, nos hemos topado con el problema de que una parte de las colecciones hemerográficas mencionadas no se conserva íntegramente.

La metodología de trabajo seguida para la consecución del segundo objetivo de esta tesis doctoral resta protagonismo a las fuentes hemerográficas. Es lógico, ya que, instalada en París, Josita Hernán fue perdiendo notoriedad conforme pasaban los años. Por eso, acudimos a los Instrumentos de descripción del fondo 97 de la sección décima – Ministerio de Asuntos Exteriores, en el AGA–, que alberga 552 cajas con documentación generada por la Embajada de España en París. La característica principal de este fondo es su dispersión, y la amplitud de los documentos y la temática de los mismos. Otros inconvenientes son la frecuente ausencia de descripciones para una cantidad considerable de cajas y la protección legal de ciertos documentos. Para localizar el rastro de Hernán, y siempre en la medida de nuestras posibilidades, hemos tratado de abarcar el mayor número de cajas –cincuenta y dos, en total–, cuya documentación, fechada entre 1951 y 1976, recoge las actividades culturales y teatrales que proyectó la embajada mediante su oficina cultural o a través de la Biblioteca Española de París. También hemos localizado la información relacionada con los lectorados en Francia y con la creación del Liceo Español de París. Estos documentos se han complementado y contrastado con los de los archivos o fondos de las siguientes instituciones francesas: Archives Diplomatiques (La Courneuve, Île-de-France), Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine, Île-de-France),

---

y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 199-210.

Archives de la Préfecture de Police, Centre de documentation de l'École militaire, el archivo documental del Colegio de España y la Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes, todos con sede en París.<sup>25</sup>

En la tarea que persigue recuperar y reconstruir la identidad históricamente silenciada de Josita Hernán –tercer objetivo de esta tesis doctoral– es imprescindible acudir a un grupo de fuentes, especial por el poder interpretativo que desprenden, como ha observado Anna Caballé.<sup>26</sup> Nos referimos a las autobiografías, las memorias, las cartas y a los diarios íntimos –y, añadimos nosotros, a la obra de creación–, cuya utilización resulta fundamental para reconstituir una tradición literaria femenina propia y recuperar modelos de mujeres que alcanzaron logros profesionales reconocibles. Esta herramienta resulta de suma utilidad para el historiador de teatro.<sup>27</sup> En el caso de Hernán, hemos localizado las cartas y notas manuscritas que intercambié con el personal de la Embajada de España en París, y los relatos y poemas, plagados de referencias biográficas, que la artista publicó en diversas revistas, sobre todo, a partir de los años cincuenta. Los artículos más interesantes fueron escritos para *Gran Mundo*, que consideramos como una suerte de textos autobiográficos, en los cuales la artista relató su experiencia en el circuito social y cultural de París, y diseminó algunas estampas teñidas de nostalgia que recogen su vida anterior a la guerra civil. En los años noventa Hernán aseguró estar escribiendo sus memorias, en las que abarcaría la historia familiar remontándola a la generación de sus abuelos. Por eso, solicitó asesoramiento a la historiadora María del Carmen Iglesias Cano,<sup>28</sup> pero, al final, la artista abandonó su ambicioso proyecto. Como decíamos, aunque el hallazgo de estos documentos favorece una cierta interpretación de la identidad de Hernán, no siempre su contenido descubre un acto genuino de enunciación femenina, rasgo –o escollo, para nuestra investigación– que Caballé ya previó en los escritos autobiográficos producidos en un contexto intelectual predominantemente masculino,

---

<sup>25</sup> Esta etapa de la investigación se realizó durante nuestra estancia doctoral tutelada, en el Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine (CREC) (Sorbonne Nouvelle, Paris 3).

<sup>26</sup> Véase «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)», en Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vols., Barcelona, Anthropos, 1998; vol. 5, págs. 111-112.

<sup>27</sup> Ver RÍOS CARRATALÁ: *Cómicos ante el espejo...*, ob. cit., pág. 11.

<sup>28</sup> En marzo de 2016 intentamos establecer contacto con la historiadora para concertar una entrevista que, finalmente, no se llevó a término.

donde la emancipación de la mujer está por concluir.<sup>29</sup> Además, hemos acudido a las autobiografías y memorias escritas por las mujeres próximas a Hernán, como las de Concha Méndez (*Memorias habladas, memorias armadas*, 1990), Carmen Baroja y Nessi (*Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, 1998) o la correspondencia entre Ernestina de Champourcín y Carmen Conde (2007).<sup>30</sup> Ciñéndonos al entorno del teatro y el cine, tuvimos en cuenta la palabra de Tomás Álvarez Angulo (*Memorias de un hombre sin importancia*, 1942), María Asquerino (*Memorias*, 1987), Luis Buñuel (*Mi último suspiro*, 2012), Teófilo Calle (*Esta es la cuestión*, 2000), Mary Carrillo (*Sobre la vida y el escenario*, 2001), Rafael Durán (*Mi vida*, 1943), Fernando Fernán Gómez (*El tiempo amarillo*, 1990), Alfredo Marquerie (*Desde la silla eléctrica: crítica teatral*, 1942; *En la jaula de los leones*, 1944; *Madrid hoy*, 1945; *Veinte años de teatro en España*, 1959; y *El teatro que yo he visto*, 1969; y *Personas y personajes. Memorias informales de Alfredo Marquerie*, 1971), Adolfo Marsillach (*Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, 1998) y Julia Martínez (*Julia Martínez, vocación de actriz*, 2007). Por su peripecia cercana al Conservatorio de París y la relevancia de su carrera artística en Francia, no hemos prescindido de las memorias de María Casares (*Residente privilegiada*, 1981), sin que sepamos si Hernán y ella mantuvieron relación, ya que ambas fueron alumnas de Béatrix Dussane en esta institución. Mención aparte merece otro grupo de escritos autobiográficos que nos ha permitido completar el entorno en el que se desenvolvió Hernán. Nos referimos a los de José María de Areilza (*Memorias exteriores*, 1987), Adelaida Las Santas (*Versos con faldas*, 1983, y *Poetas de café*, 1992), José Luis Messía (*Por palabra de honor*, 1995), Pilar Narvión (*Andanzas de una periodista perezosa*,

---

<sup>29</sup> Es preciso recordar las palabras de Anna Caballé cuando relaciona la baja concentración de textos autobiográficos de autoría femenina con un proceso de emancipación real inconcluso, ya que este tipo de escritura «supone un ejercicio de autoestima y valoración de la propia subjetividad», en «Memorias y autobiografías...», art. cit., pág. 111.

<sup>30</sup> Del conjunto de la producción autobiográfica de la primera mitad del siglo XX escrita por mujeres, se ha destacado la obra de Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, Rosa Chacel, Carmen Conde, Ernestina de Champourcín, María de la O Lejárraga (Martínez Sierra), María Teresa León, Carlota O'Neill, Isabel Oyarzábal, Matilde Ras, Pilar de Valderrama y María Zambrano. Sobre esta cuestión, remitimos a NIEVA DE LA PAZ, Pilar: «Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la Generación del 27», *Hispania*, 89, núm. 1 (2006), págs. 20-26 y «Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Filadelfia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 139-158.



2008) y Julián Antonio Ramírez (*Ici París*, 2003). También ha sido imprescindible la lectura de los ensayos dedicados a la reflexión crítica sobre las condiciones de supervivencia de los intelectuales y de los artistas, así como de ciertas manifestaciones artísticas, en el contexto de los estrechos márgenes culturales decretados por la dictadura franquista. Nos referimos a *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra* (2007) y *Nos vemos en Chicote* (2015), de Ríos Carratalá, y a *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, de Jordi Gracia (2006).

Además, hemos trabajado con testimonios orales. El de la artista proviene de entrevistas audiovisuales, localizadas en el Archivo de la Palabra de Radio Nacional de España, Filmoteca Española y FPSY. Su aportación principal redunda en la memoria de Hernán, que hemos sometido a un protocolo de verificación en virtud de la caución que demanda cualquier fuente oral, mediante el contraste riguroso con la información recabada.<sup>31</sup> Por otra parte, contamos con las atestaciones de treinta y cinco personas, a las que entrevistamos entre 2013 y 2017. Estos testimonios se organizan en tres grupos: allegados, compañeros de trabajo en el Liceo Español y antiguos estudiantes del Conservatorio Nacional de Arte Dramático y del Liceo Español de París.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Véase GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *Vademécum de conceptos y debates fundamentales*, Madrid, Catarata, 2013, pág. 90.

<sup>32</sup> Los allegados de la artista son Manuel Román (Madrid, 10 de octubre de 2013), Patxi Andión (Madrid, 24 de octubre de 2013), José Manuel Parada (Madrid, 14 de enero de 2014), María Dolores Pradera (entrevista telefónica, 17 de enero de 2014), Alfonso Silván (Madrid, 29 de enero de 2014), Miguel Ángel Almodóvar (13 de marzo de 2014); Francisco Salazar y Antonio Yáñez (Madrid, 5 de mayo; 5 y 14 de septiembre; 15 de octubre de 2014; 13 de febrero de 2016), Natalia Figueroa (Madrid, 5 de noviembre de 2015); Fernando Arrabal (Madrid, 28 de mayo de 2016), María Antonia de Aunós (María Antonia Morales Giraldo, Madrid, 15 de julio de 2017). Entre los compañeros de trabajo en el Liceo Español de París figuran Arcadio Pardo (entrevista por correo electrónico, 29 de agosto-28 de septiembre de 2014), Luís Alarcos Llorech (entrevista por correo electrónico, 18-22 de octubre de 2014) y Elisa Ruiz García (entrevista telefónica, 17 de octubre-7 de noviembre de 2014). Los estudiantes y otras personas próximas al Liceo que conocieron a Hernán son Nely García (entrevista por correo electrónico, 28-29 de agosto de 2014), Hernando Seguí (entrevista telefónica, 16 de septiembre de 2014), Rosalía Martínez Pérez y Rosa Morán Riego (Madrid, 26 de septiembre de 2014), Felipe Montero y Conchita Valdivieso (entrevista por correo electrónico, 1 de octubre de 2014) y Mercedes García Diego (entrevista por correo electrónico, 5 de enero de 2015). Por último, los discípulos de Hernán en el Conservatorio son Georges Werler (entrevista por correo electrónico, 26 de enero de 2014), Catherine Salviat (París, 6 de febrero de 2014), Jeanne Houdart (París, 7 de febrero de 2014), Jacqueline Holtz (París, 8 de febrero de 2014), Nicole Gueden (París, 8 de

En nuestro repaso de los tipos y las características de las fuentes primarias que conforman este estudio no podemos dejar de nombrar otros archivos y fondos en los que, además de los ya mencionados, se ha desarrollado esta investigación: Archivo Collado de la Biblioteca de la Universidad Carlos III (Getafe, Madrid), Archivo General e Histórico de Defensa (Madrid), Archivo de la Fundación Sociedad General de Autores (Madrid), Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca), Centro de Documentación Teatral (Madrid) y la videoteca del Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia (Valencia). Asimismo, ha sido sumamente relevante la aportación de los fondos privados de Manuel Bonnet y Anne-Marie Quentin, Catherine Salviat, Carmen Valladares, France Rumilly, Gérard Ortega, Guy Shelley, Patrick Hannais Roseline Villaumé, Jean-Marie Winling, Miguel Ángel Almodóvar, María Casal, Montero-Valdivieso, Nicole Gueden y de Rodolfo Mateos. Tampoco olvidamos las bibliotecas en las que hemos trabajado: Biblioteca de la Asociación de Directores de Escena de España (Madrid), Biblioteca de la Asociación de la Prensa de Madrid, Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March (Madrid), Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Madrid), Biblioteca de Humanidades, Comunicación y Documentación Carmen Martín Gaité de la Universidad Carlos III (Getafe, Madrid), Biblioteca Nacional de España (Madrid), Biblioteca de la Residencia de Estudiantes (Madrid), Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes (París), Bibliothèque Béatrix Dussane del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático (París), Bibliothèque nationale (París) y Théâtrethèque Gaston Baty (París).

---

febrero de 2014), Guy Shelley (París, 8 de febrero de 2014), Jean-Marie Winling (París, 9 de febrero de 2014), Dominique Bailly (entrevista por correo electrónico, 10 de febrero de 2014), Anne-Marie Quentin y Manuel Bonnet (Versalles, 10 de febrero de 2014), Christine Gagnieux (París, 10 de febrero de 2014), Michèle André (entrevista por correo electrónico, 12 de febrero de 2014), Gérard Ortega (Madrid, 15 de febrero de 2014), Soledad Jara (Madrid, 14 de octubre de 2015), Patrick Hannais y Roseline Villaumé (entrevista por correo electrónico, 6 de abril de 2016), Jean Dalric (entrevista por correo electrónico, 11 de abril de 2016) y France Rumilly (París, 16 de abril de 2016).

## CAPÍTULO II. INFLUENCIA DEL ENTORNO FAMILIAR Y PERFIL BIOGRÁFICO DE JOSITA HERNÁN

El esbozo del perfil biográfico de Josita Hernán precisa de la revisión de las biografías de quienes más influyeron en la vida de la artista, así como de aquellos a quienes más quiso, tal y como reconoció en numerosas ocasiones: sus padres. Hernán nació en el seno de una familia burguesa de raigambre militar, liberal, simpatizante con la monarquía y próxima a los círculos políticos, intelectuales y artísticos de España y, en menor medida, de Francia. Mientras que, en algunos aspectos –especialmente políticos–, el núcleo familiar revela una tendencia conservadora, encontramos una cierta sensibilidad y una actitud progresista en lo que atañe a los derechos y las reivindicaciones políticas y sociales de la mujer. Es probable que, en general, el advenimiento de la Segunda República no fuera recibido con entusiasmo en esta familia, y que los acontecimientos políticos sucesivos incrementasen el malestar de sus miembros, en especial para Antonio Hernández Ballester, militar de profesión y padre de la artista. En definitiva, la trayectoria personal y profesional de cada uno de sus progenitores fue delineando un perfil que determinaría la personalidad de la biografiada con anterioridad a la guerra civil.

Sin embargo, la artista redefinió su vida de forma determinante e irreversible en los meses postreros de 1937, cuando contaba con veintitrés años. Por aquel entonces, ella, su madre y su hermano se encontraban probablemente en Madrid, mientras que su padre había sido destinado –acaso en contra de su voluntad– en la Escuela Popular de Guerra de Infantería, Caballería e Intendencia de Paterna (Valencia), es decir, en la zona republicana. A finales de agosto de 1937, Hernández Ballester solicitó tres días de permiso para viajar a Alicante y acompañar a su esposa e hijos.<sup>33</sup> Quizá, ya entonces, el Comandante de Infantería habría conseguido que declararan inútil a su hijo y, alegando que su mujer padecía una grave enfermedad, logró enviarlos, junto con su hija, a Orán, «con encargo de pasarse a la zona nacional a ofrecer sus servicios, que prestaron en Tetuán».<sup>34</sup> Desconocemos la sucesión y la naturaleza de los hechos posteriores, si bien

---

<sup>33</sup> Véase CDMH, EPG, caja 69, expt. 36: comunicado de la solicitud de permiso de Antonio Hernández Ballester para viajar a Alicante fechado en Paterna el 28 de agosto de 1937; e informe del delegado director de la Escuela Popular de Guerra dirigido al subsecretario de Tierra del Ministerio de Defensa Nacional fechado en Valencia el 28 de agosto de 1937.

<sup>34</sup> AGHD, caja 17834/2, núm. 2, expt. 79-1939: declaración indagatoria de Antonio Hernández Ballester fechada en Valencia el 9 de julio de 1939.

parece que, en septiembre de 1937, Hernán, su madre y su hermano resolvieron abandonar la península. Llegarían a la ciudad argelina en una fecha incierta. En diciembre fueron atendidos por Charles Ambrosino –de la compañía marítima de transporte Scotto, Ambrosino, Pugliese & Cie–, que se encargó personalmente de que los familiares de su antiguo amigo se trasladaran a Tetuán por vía marítima, bajo el riesgo de las represalias que el cónsul del gobierno republicano en Tánger, Jerónimo Gomariz Latorre, pudiera tomar contra Hernández Ballester.<sup>35</sup> No obstante, lograron establecerse en Tetuán. Suponemos que, durante este período, las redes de los Hernández en el norte de África operaron efectivamente, de modo que la artista y los suyos gozaron de la protección del Jalifa y Abdel Kahlek Torres, entre otras familias influyentes. En el protectorado Hernán accedió a un puesto en Correos y Telégrafos como auxiliar provisional en la Sección de Correspondencia Internacional, con un sueldo mensual de 333 pesetas. Debió regresar a Madrid nada más terminar la guerra, ya que solicitó de forma voluntaria el cese en Correos, que fue aprobado el 6 de mayo de 1939.<sup>36</sup> De acuerdo con el testimonio de Hernán, ya en la capital, la familia encontró saqueados su domicilio de la Plaza de la Encarnación y una finca que poseía en Barajas (Madrid).<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ver FPSY: doc. mecan. núm. 2011 fechado en Tetuán el 6 de mayo de 1939, del inspector de los servicios de Correos de Tetuán, a Josita Hernán. Según la artista, trabajó en la Unión Postal Universal de Berna, donde llevaba además otros negociados. Véase, también AE: A40/E-057, *Parada en la I*, [CD], 1994. Hernán pudo completar su sueldo pintando postales y abanicos y, quizá, colaborando en una columna diaria –«Mi opinión»– de *España*, fundado el 12 de octubre de 1938. Hemos revisado los ejemplares conservados en la BNE desde la fecha de inicio de la publicación hasta el mes de junio de 1939, pero no hemos localizado la columna que refiere la actriz. Casi todos los artículos carecen de firma identificativa, y no descartamos su colaboración. Ya señalamos que Correos fue un enclave crucial en la guerra. El servicio, intervenido en ambas zonas mediante la censura, permitió controlar las comunicaciones en el interior y el exterior del país. La reducción de la plantilla hizo necesario incorporar nuevo personal. Consúltase BORDES MUÑOZ, Juan Carlos: *El servicio de Correos durante el régimen franquista (1939-1975). Depuración de funcionarios y reorganización de los servicios postales*, Madrid, Fundación F. Largo Caballero, 2009.

<sup>37</sup> Ver FPSY: entrevista de Rafael Pazos a Josita Hernán para el programa radiofónico *Toledanos*, [casete], s. f. El retorno de Hernán a la capital coincide con el de otros artistas, que fueron reincorporándose a la escena madrileña, que volvió a activarse inmediatamente después del final de la guerra. Véase GARCÍA RUIZ, Víctor: «El teatro madrileño en la inmediata posguerra. En busca de un contexto», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 7 vols., Birmingham, Department of Hispanic Studies, Universidad de Birmingham, 1998; vol. 5, págs. 108-115.

Hernández Ballester se quedaría en Paterna hasta el final de la guerra civil. El 10 de abril de 1939 fue apresado en Valencia. La ejecutoria de la sentencia se celebró el 25 de septiembre, mientras, en Barcelona, su hija rodaba *La tonta del bote*, la película que la lanzaría al estrellato. En la instrucción de su causa el militar declaró no haber tenido opción de abandonar el bando republicano. Alegó haber permanecido en la retaguardia y desempeñado negligentemente su tarea como jefe de estudios y como profesor, además de haber facilitado la fuga de algunos alumnos al bando sublevado, una versión de los hechos que corroboraron varios declarantes en su favor. Sin embargo, el consejo de guerra dictaminó una condena de tres años y un día de prisión, y las penas accesorias de separación del servicio «y demás comunes pertinentes», por delito de auxilio a la rebelión militar.<sup>38</sup> Una semana más tarde, el 1 de octubre, un indulto de Franco declaraba extinta solo la causa principal, «sin que el beneficio alcance a las accesorias de la referida prisión que por tanto se mantendrán en su integridad».

El imperativo de supervivencia llevó a Josita Hernán a romper simbólicamente con el mundo republicano –y con su padre, desde la perspectiva del bando sublevado– en 1937. Lo hizo de forma muy marcada, pues, lejos de abandonar España, pasó a la zona nacional cuando todavía la suerte del conflicto aún no se había decidido, instalándose nada menos que en el foco de la rebelión. Para ello, tuvo que ser capaz de inspirar una elevada dosis de confianza, ya que la ciudad se encontraba militarizada en muy alto grado por tratarse de un lugar estratégico para el futuro de la guerra.<sup>39</sup> Parece que esta delicada operación le habría sido confiada a ella en exclusiva, si tenemos en cuenta el testimonio de la artista, que habitualmente rehuía del relato de esta experiencia: «la guerra, no quiero

---

<sup>38</sup> Los primeros testigos en declarar fueron su cuñado Luis Meléndez Galán y José Jorro Andreo – amigo de la familia–, responsable del monopolio de tabaco en Marruecos. El más que moderado favor que prestó el primero, militar bien posicionado tras la guerra, le costó la ruptura de relaciones con la familia de la actriz. Otros apoyos importantes con los que contó Hernández Ballester fueron los testimonios de Charles Ambrosino y Abdeljalek Torres, amistades, asimismo, de la familia. La versión del acusado se aferró a una supuesta actitud negligente y subversiva durante el desempeño de sus obligaciones en la Escuela Popular de Guerra de Infantería, Caballería e Intendencia, de modo que su aparente fidelidad a la República fuera el resultado de una coacción forzosa de la que habría sido víctima. Ver AGHD, caja 17834/2, núm. 2, expt. 79-1939: declaración indagatoria..., doc. cit.

<sup>39</sup> Debemos hacer constar que, en el CDMH, figura un documento de afiliación a la Agrupación Socialista Madrileña perteneciente a Josefa Hernández Meléndez (núm. 7304), de 26 años de edad en 1937, de profesión «sus labores» y con domicilio en la calle Malasaña, 11. Véase CDMH, MAD 1632/46: ficha de afiliado a la Agrupación Socialista Madrileña de Josefa Hernández Meléndez, s. f.

hablar de ella. [...] Nos fuimos a Tetuán porque yo tenía posibilidad de ganar entrando a hacer algo». Semejante actuación fue premiada por el bando «nacional», que, en primera instancia, le permitió no solo establecerse en Tetuán sino acceder a un puesto público – se supone que mediante «una oposición facilísima de Correos y Telégrafos»–, y de no poco interés, por cierto, para trabajar en favor de la causa rebelde.<sup>40</sup> El *Nuevo Estado* tampoco olvidó su patriótica gesta cuando, en 1941, no dudó en recompensarla con el primer Premio Nacional de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo, a la mejor interpretación por *La tonta del bote*.<sup>41</sup> Quizá su participación en la cinta tampoco fuera casual, considerando el volumen publicitario que el régimen generó en torno a esta

---

<sup>40</sup> Ver FPSY: entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán, [casete], 1996. El silencio de Hernán es equiparable al de Rosita Díaz Gimeno (1911-1986), actriz con la que compartía no solo cierto parecido físico y la especialización en papeles de ingenua. Díaz Gimeno debutó en el teatro como meritoria, pero alcanzó la fama en la década de 1930 gracias a una serie de películas españolas y otras que rodó en Hollywood. A su regreso, comenzó el rodaje de *El genio alegre*, durante el cual fue detenida a causa de una denuncia de su compañero de equipo, el actor Fernando Fernández de Córdoba y la actuación en favor de la misma del gobernador civil de Córdoba –y crítico teatral–, Antonio Rodríguez de León. No obstante, la artista fue liberada. La laguna documental que sigue a este episodio depara una serie de acciones que Díaz Gimeno realizó en favor de los sublevados. Poco antes de abandonar definitivamente el país, en enero de 1939, se casó con Juan Negrín Mijailov, hijo del presidente republicano Negrín, y partió al exilio en Estados Unidos. Allí prosiguió su carrera artística. Pese a las entrevistas concedidas, ya en la España democrática, Díaz Gimeno, como Hernán, nunca acabó de revelar con precisión qué le ocurrió durante la guerra, en qué modo y grado se comprometió con los rebeldes, ni cuáles fueron las consecuencias. Ver RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil*, Barcelona, Barril & Barril, 2010, págs. 206-258. La ambigüedad que comportaba este tipo de actitudes equívocas o tibias ante la amenaza del fascismo y de la ofensiva del bando sublevado, fue denunciada por José Luis Salado (1904-1956) en sus «tiros al dardo», en el diario *La Voz*. El periodista permaneció en Madrid durante el conflicto y arremetió especialmente contra la falta de compromiso de los autores y los actores que no tuvieron reparos en abandonar la zona republicana, ya para trabajar en América, refugiarse en otro país o pasarse a la zona contraria. Ríos Carratalá también se ha ocupado de la labor de José Luis Salado y de la edición de sus artículos. Véanse *Hojas volanderas: periodistas y escritores en tiempos de república*, Sevilla; Alicante, Renacimiento; Universidad de Alicante, 2011, págs. 315-329 y SALADO, José Luis: *Tiros al blanco: periodismo bajo las bombas* (ed. Juan A. RÍOS CARRATALÁ), Espuela de Plata, Renacimiento, 2015.

<sup>41</sup> Hernán fue partícipe de una de las vías de gratificación a la producción nacional, la concesión de premios. El que recibió comportaba una dotación de cuatrocientas mil ptas., si bien el 20% recaía en el equipo técnico-artístico de la película, dado el carácter sindical de los galardones. Las categorías premiadas eran las de actriz, actor, película, productora, director y guionista; que, en 1941, les correspondieron a Hernán, Jesús Tordesillas, *La Dolores*, Cifesa, Eusebio Fernández Ardavín y a Rafael Gil.

producción. Por la misma razón, a lo largo de la dictadura Hernán pudo desplazarse sin problemas fuera de las fronteras nacionales. No de otro modo, en una fecha tan temprana como el 7 de agosto de 1939, viajó a Roma con el correspondiente permiso del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de la Gobernación para «filmar una película nacional española, autorizada por este Departamento Nacional de Cinematografía».<sup>42</sup> A diferencia de su padre, cuya muerte civil ya había sido decretada –pero, también, gracias a él– la artista consiguió purificarse, al tiempo que neutralizó una posible venganza del régimen contra su familia. No obstante, padeció de manera indirecta la tragedia de los vencidos por la vía paterna y, si bien la posguerra le brindó oportunidades para prosperar profesional y económicamente, a partir de entonces la artista asumió la reconstitución de su familia. Por eso, el resto de su vida, Hernán hizo frente a los ingresos económicos de todo el conjunto, es decir, de su padre, inhabilitado para trabajar, pero, además, de su madre, hermano y cuñada, que pasaron a depender de ella. Por otra parte, la ruptura ideológica de Hernán con su pasado podría explicar la ausencia de conexiones de la artista con el mundo del exilio, al que nunca se refirió en público, pero con el que, sin duda, se había relacionado antes de la guerra.

No haríamos sino especular, en caso de que aventurásemos una posible definición ideológica de Hernán en los años que sucedieron al conflicto bélico. Consideramos su afecto al bando sublevado como, al menos, un acto de supervivencia cuyo exitoso resultado acarreó consecuencias determinantes y definitivas en su vida. Al fin y al cabo, en 1937, resultaba difícil barruntar quién ganaría la contienda ni que su final derivaría en una dictadura personalista. La elección por Hernán del bando de los vencedores –del que, desde luego, no pudo ser enemiga– contribuyó en su favor, y su triunfal carrera ulterior revelaría su efectiva adhesión al franquismo desde una postura discreta que no haría sino relajarse con el tiempo. Rechazamos, por lo tanto, encuadrar a la artista en las filas de los partidarios más adeptos al régimen, al cual Hernán se acomodó –quizá traicionándose a sí misma–, no sin generar ciertas contradicciones.

---

<sup>42</sup> FPSY: doc. mecan. fechado en Madrid el 7 de agosto de 1939, del jefe del Departamento de Nacional de Cinematografía al gobernador civil de Madrid. Esta película, según Hernán, era *Los hijos de la noche* (*I figli della notte*), dirigida en Roma por Benito Perojo. La madre de la actriz viajó con ella gracias a que consiguió figurar en el elenco de actores: José Alconero García Luengo, Manuel Dejuán, Josita Hernández, Renée [sic] Meléndez, Santiago Rivero y Paz Robles. Remitimos, además, a FPSY: entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

## 2.1. ANTONIO HERNÁNDEZ BALLESTER

Antonio Hernández Ballester nació el 7 de septiembre de 1886 en San Fernando (Cádiz), aunque, en algún momento, él y su familia se trasladaron a Orán. Si bien descendía de una estirpe militar vinculada al cuerpo de Marina, en 1905 ingresó en la Academia de Infantería de Toledo, donde se ordenó oficial tres años más tarde. Su participación en la campaña de Marruecos de 1909 le procuró méritos para luego trasladarse como Primer Teniente del Regimiento de Melilla al de Mahón 63 en 1910, y conseguiría licencias periódicas para viajar a Orán.<sup>43</sup> Antes de su traslado a la isla de Menorca, Hernández Ballester ya se había casado con Remée Meléndez Galán y tenía a su primogénito, Antonio Hernández Meléndez.<sup>44</sup>

El padre de Josita Hernán siempre estuvo vinculado a la enseñanza militar. Durante su destino en Mahón dirigió, desde 1912, una academia preparatoria con la ayuda de otros oficiales de su regimiento, e impartió una serie de conferencias en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Mahón.<sup>45</sup> A partir de 1915, y a lo largo de una década, Hernández Ballester fue profesor en la Academia de Infantería de Toledo. En 1928, ya entonces Capitán de Infantería, asumió la jefatura del servicio nacional de Educación Física y Premilitar –impartió esta asignatura en Alcalá de Henares (Madrid)– en la Presidencia del Consejo de Ministros, hasta 1930.

---

<sup>43</sup> A.H.B., «Nuestras iniciativas y el Cuerpo de Infantería de Marina», *La Correspondencia militar*, 17-II-1928, pág. 1. Para el rastreo de la carrera militar de Hernández, véase «Academia de Infantería. Exámenes de ingreso», *La Correspondencia de España*, 6-VIII-1905, pág. 2; «La fiesta de la Infantería», *ABC*, 14-VII-1908, págs. 8-9; «Los nuevos Tenientes de Infantería», *El Heraldo toledano*, 14-VII-1908, pág. 1; «Propuestas de recompensas», *La Correspondencia de España*, 7-XII-1909, pág. 1; «Noticias militares. Destinos», *El Bien público*, 26-VIII-1910, pág. 3; «Ejército y armada», *La Correspondencia de España*, 26-VIII-1910, pág. 3; *El Grano de arena*, 26-XI-1910, pág. 3; «Noticias militares. Licencias», *La Tarde*, 2-V-1911, pág. 2, y «Sección de Infantería. Licencias», *Diario Oficial del Ministerio de Guerra*, núm. 81, 9-II-1913, pág. 412.

<sup>44</sup> Ver FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán, 1996.

<sup>45</sup> Ver *El Bien público*, 17-IV-1912, pág. 2; «Ateneo Científico, Literario y Artístico», *La Voz de Menorca*, 18-I-1913, pág. 2; «Crónica local», 26-II-1913, pág. 2, y GUILMAIN, Andrés, «Las escritoras, en la intimidad. Josita Hernán», *Madrid*, 30-VII-1955, pág. 15. Además, véase AGHD, caja 17834/2, núm. 2, expt. 79-1939: declaración indagatoria..., doc. cit.



Además, Hernández Ballester se dedicó con regularidad al periodismo. Fue el redactor jefe del diario *La Correspondencia militar* entre 1927 y 1930.<sup>46</sup> La mayoría de sus artículos versan sobre la instrucción y los principios morales del soldado, cuando no se ocupaban de la actualidad bibliográfica militar u otra miscelánea.<sup>47</sup> Como principal crítico de teatro del periódico, llegó a acudir a la comida anual que celebraban los críticos de la prensa madrileña.<sup>48</sup> Asimismo, escribió para la revista castrense *Héroes*, fue corresponsal de *La France Militaire*<sup>49</sup> y *Le Monde Latin* (1930), de París, y colaboró en obras dedicadas a la enseñanza militar. Su producción periodística e intelectual mantuvo la primacía de los valores morales sobre los de la fuerza y se mostró partidario de reforzar el ejército con hombres dotados de cierto nivel de instrucción cultural. Durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera, defendió las campañas militares en Marruecos y lamentó la indiferencia popular ante el inminente fin de la aventura colonial.

La Segunda República no fue favorable para Hernández Ballester. Su edad le deparó el estado de «disponibilidad forzosa» como consecuencia de la reforma militar del

---

<sup>46</sup> *La Correspondencia militar*, Madrid, 1876-1932. Diario conservador e incondicional de la dictadura de Primo de Rivera. La Segunda República lidió con su franca beligerancia que, por decisión del ministro de la Gobernación, Miguel Maura, pagó con cuatro meses de suspensión en septiembre de 1931. Un mes después de su reaparición, en febrero de 1932, el diario fue secuestrado debido a los «párrafos subversivos» que Manuel Azaña, ministro de la Guerra, advirtió en sus páginas. Hernández trabajó en el diario durante la dirección de Evaristo Romero Correa (1919-1928) y, sobre todo, Rafael Esbry Sánchez (1928-1932). Remitimos a SINOVA GARRIDO, Justino: *La Prensa en la Segunda República española*, Debate, Barcelona, 2006, págs. 195-197 y LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio: *Diccionario de periódicos diarios españoles del siglo XX*, Madrid, Fragua, 2008, pág. 44.

<sup>47</sup> De esta miscelánea, es importante puntualizar la avanzada consideración de Hernández sobre la mujer. En una ocasión, reflexionó sobre la ambigüedad de la definición social de la virtud femenina, que calificó, parafraseando a Erasmo, de locura, y afirmaba: «Mientras estimamos virtuosa a la artista que en el escenario gana honradamente su pan con el cultivo de su arte, o a la joven que en una oficina comparte las tareas con otros muchachos, en algunas poblaciones juzgan tales profesionales como camino de la perdición», en «Casos y cosas», *La Correspondencia militar*, 31-I-1930, pág. 4. Parece, sin embargo, que Hernández fue quien más se opuso a la decisión de su hija de convertirse en actriz de teatro.

<sup>48</sup> Ver «Correo de teatros. La comida de las fieras», *Informaciones*, 17-II-1930, pág. 6. Además, véase FPSY: fotografía «Comida de los críticos en Lhardy», anón., [¿1930?]. Nos parece pertinente rescatar un artículo donde Hernández Ballester plasmó su concepto y método de la crítica teatral, en «La crítica teatral», *La Correspondencia militar*, 14-V-1930, pág. 4.

<sup>49</sup> Entre las numerosas publicaciones militares surgidas en la Tercera República, la oficiosa *La France Militaire* fue la más relevante. Ver BELLANGER, Claude: *Histoire générale de la Presse française (1871-1940)*, 5 vols., París, Presses Universitaires de France, 1972; vol. 3, pág. 384.

ministro de la Guerra, Manuel Azaña. Posteriormente fue requerido como «juez eventual de causas» tras la Revolución de Asturias, en 1934.<sup>50</sup> Esta etapa de inactividad cesó al acceder a una vacante en la Escuela de Tiro, que le fue concedida el mismo día en que triunfaba la sublevación militar en Melilla, el 17 de julio de 1936. A finales de aquel año fue enviado a Paterna, hasta el final de la guerra.

Su forzosa participación en el bando republicano significó la separación definitiva de Hernández Ballester del servicio militar, con cincuenta y tres años. Hasta su muerte, desempeñaría la gerencia de la compañía teatral de su hija. Falleció el 9 de mayo de 1963, con 76 años, en la residencia madrileña de Hernán.<sup>51</sup>

## 2.2. REMÉE HERNÁNDEZ (REMÉE MELÉNDEZ GALÁN)

Remée de Hernández –Remée Meléndez Galán–<sup>52</sup> influyó de forma determinante en la vida y la personalidad de su hija. Descendiente de una familia emigrante, nació el 13 de enero de 1889 en Orán, donde pasó su infancia y juventud, con probabilidad, en un ambiente acomodado que, según Josita Hernán, le permitió convertirse en una de las pocas mujeres con estudios superiores de la ciudad. En 1909 o 1910 contrajo matrimonio con Antonio Hernández Ballester. Sus hermanos menores, Pablo y Luis Meléndez Galán, estudiaron en Mahón, posiblemente bajo la tutela de su cuñado, antes de que ingresaran en la Academia de Infantería de Toledo.<sup>53</sup>

Periodista de profesión y miembro de la presidencia de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical, Remée de Hernández trabajó en los diarios *L'Echo de Oran*, *El*

---

<sup>50</sup> AGHD, caja 17834/2, núm. 2, expt. 79-1939: declaración indagatoria..., doc. cit.

<sup>51</sup> Ver RCM: núm. 1114, L-000638, P-430: certificado de defunción de Antonio Hernández Ballester.

<sup>52</sup> Remée de Hernández adoptó en público el apellido de su marido, salvo en contadas ocasiones. Por eso, la nombraremos de este modo en adelante. Su abuelo era Pablo Meléndez y Sans [Sanz], oriundo de Tarragona y carpintero de rivera de profesión. Emigró a Cartagena (Murcia) antes de la Restauración borbónica. Allí fue nombrado vocal de la Junta de Salvación de Cartagena. Una vez aplacada la revolución cantonal, Meléndez fue sentenciado a la pena capital, que sorteó con el destierro, en Orán. Ver MELÉNDEZ, Pablo, «Un mentís», *El Cantón murciano*, 2-X-1873, pág. 1. Sobre los orígenes familiares de la rama materna de Hernán, véase FPSY: entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

<sup>53</sup> Ver «Sección de Infantería. Matrimonios», *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, núm. 284, 17 de diciembre de 1909, pág. 744 y «Exámenes de ingreso. Academias militares», *ABC*, 23-VII-1915, págs.18-19. Véase también *Memoria 1913-1914. Instituto de Segunda Enseñanza de Mahón*, Mahón, Instituto de Segunda Enseñanza, 1914, pág. 18.

Castellano de Toledo, e *Informaciones* (1925-1936). Ostentó la corresponsalía en Madrid del diario *Comœdia* (1929-1933), de París,<sup>54</sup> y colaboró en *La Esfera* (1926-1929), *Nuevo Mundo* (1929), *Cosmópolis* y *La Raza española* (1930). Desde estas publicaciones reivindicó la conciliación de los sexos, en sintonía con el feminismo reformista, maternal y no revolucionario.<sup>55</sup> Aunque no tenemos datos más precisos y no olvidamos que Josita Hernán consideraba a su madre una mujer de ideas preclaras, nos parece probable que Hernández acudiera al Lyceum Club Femenino, incluso, en alguna ocasión, acompañada por su hija, como comentaremos más adelante.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ver «Asociación de la Crítica Dramática y Musical», *ABC*, 27-I-1933, págs. 40-41. Ni «Remée de Hernández» ni «Remée Meléndez Galán» figuran en la base de datos del Archivo de expedientes de asociados de la APM. *Informaciones* (1922-1983) fue un rotativo conservador y discretamente monárquico. Hernández conoció la dirección de Juan Sarradell, que asumió el cargo cuando Juan March y Ordinas adquirió el diario. Ver SINOVA GARRIDO: *La Prensa en la Segunda República...*, ob. cit., pág. 26. Por su parte, *Comœdia* fue un prestigioso diario consagrado a la actualidad teatral, literaria y artística. Se sumió en una progresiva decadencia tras su reaparición, en 1919. La corresponsalía de Hernández coincide con la adquisición del rotativo, en 1929, por Jean de Rovera, periodista que había hecho una fortuna en la industria del cine. Ver BELLANGER: *Histoire générale...*, ob. cit., págs. 381-382.

<sup>55</sup> Esta corriente de pensamiento, representativa del período que nos ocupa, partía del principio por el cual la misión de la mujer era la maternidad, para reivindicar derechos tales como el acceso a la educación, a la higiene y a la dignificación del trabajo femenino. Ver NASH, Mary: «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España 1900-1932», en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994; vol. 5, págs. 627-645. Podemos destacar algunos artículos feministas de la madre de Josita Hernán: «La mujer. La camaradería entre el hombre y la mujer», *Revista de la raza*, 23-IV-1930, s. pág.; «La mujer. La falda larga», *Revista de la raza*, 9-V-1930, s. pág.; «Centros femeninos. El Lyceum», *Revista de la raza*, 23-VI-1930, s. pág., y «Lettre d'Espagne. Du grand effort de la Cité Universitaire à l'entrée d'une femme à l'Académie», *Comœdia*, 22-II-1933, pág. 4.

<sup>56</sup> Ver HERNÁNDEZ, «Centros femeninos... », cit. Considerada como la primera asociación feminista de cultura en España, el Lyceum Club Femenino se fundó en 1926, en Madrid, para defender los intereses de las mujeres y facilitarles un lugar de encuentro donde, además, se promoviera su desarrollo educativo, cultural y profesional. Cientos de socias, de entre las que destaca la vanguardia artística e intelectual de la capital, se reunieron allí ante la mirada prejuiciosa de la sociedad madrileña conservadora. En 1939 el Lyceum pasó a convertirse en el Club Medina, de la Sección Femenina. Como reconoce Jiménez Pérez, tanto el Lyceum como la Residencia de Señoritas fueron espacios de vanguardia transitados casi en exclusiva por una clase media burguesa ilustrada. Algunas socias no compartían el carácter elitista del club, como María de la O Lejárraga, que fundó en 1932 la Asociación Femenina de Educación Cívica, con el fin de facilitar a las clases menos acomodadas un lugar de encuentro para las mujeres. Véase JIMÉNEZ PÉREZ, Antonio: «Literatura femenina y política en los espacios femeninos de la vanguardia», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Filadelfia, Society

Además de ejercer la crítica teatral —«Indiscreciones de una espectadora» era su columna en *Informaciones*—, Hernández escribió sobre moda y belleza femeninas en su popular sección «Bagatelas trascendentales», que asimismo hizo las veces de consultorio, siguiendo la pauta que *Colombine* había marcado los años precedentes.<sup>57</sup> No obstante, la proximidad biográfica que ligaba a esta periodista con Argelia y Marruecos, le llevó a escribir sobre diversas cuestiones políticas, sociales y culturales de estos países. Incluso, llegó a exigir al gobierno español una política exterior que tuviera en cuenta el auge de los nacionalismos en la zona.

Hernández compaginó el periodismo con traducciones del francés, introduciendo en España a André Armandy, Pierre Benoit, Lucien Besnard, Roland Dorgelès, Gaston Lérroux, André Maurois, Eugène Osty y Maxence Van der Meersch.<sup>58</sup> Antes de volcarse en la carrera teatral de su hija, escribió novelas, poesía y una zarzuela.<sup>59</sup> El modernismo de sus obras, pero también el estilo periodístico de sus columnas en *Informaciones*, constituyeron el referente literario de las primeras letras de la joven Josita Hernán.

Remée de Hernández dejó de trabajar hacia 1936. Nunca regresó al periodismo, a pesar de que no tenía antecedentes políticos que impidieran su reincorporación, después

---

of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 90-91; HURTADO, Amparo: «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», *BILE*, núm. 36 (1999), pág. 23-40; FAGOAGA, Concha: «El Lyceum Club de Madrid, élite latente», en Danièle BUSSY GENEVOIS (dir.): *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Denis, Culture et Société, 2002, págs. 145-168, y MANGINI, Shirley: «El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil», *Asparkia*, núm. 17 (2006), págs. 125-140.

<sup>57</sup> La periodista, escritora y pionera del feminismo en España, Carmen de Burgos (1867-1932), modernizó los contenidos sobre moda y belleza abordándolos como habilidades aprehensibles y de fácil acceso para todas las mujeres con el objetivo de que desempeñaran eficazmente su rol femenino asignado. Es decir, *Colombine* concebía estos temas como competencias no necesariamente presentes en la naturaleza de las mujeres por el hecho de serlo. Por lo tanto, ser mujer implicaba la adquisición de una serie de conocimientos técnicos y, además, albergar inclinaciones hacia el arte. Ver KIRKPATRICK, Susan: *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, págs. 183-189.

<sup>58</sup> Ver «Doña Remée de Hernández», *ABC*, 12-II-1963, pág. 50. Una proporción de las obras traducidas por Remée Hernández era de tema espiritista.

<sup>59</sup> *La infalible*, que Hernández coescribió con su marido, era una zarzuela en dos actos con música del maestro Cebrián. El Teatro Novedades la aceptó para estrenarla en 1925. No hemos localizado el texto. Ver «Detrás del telón. Cómicos y autores. Obra nueva», *La Libertad*, 4-II-1925, pág. 2.

de la contienda.<sup>60</sup> En 1943 asumió la dirección artística de la compañía de Hernán. Pasó a ser asesora artística a partir de 1945. En esta época, Hernández no se separó de su hija durante las giras ni en otros eventos sociales –lo cual, por cierto, no pasó inadvertido para los periodistas que entrevistaron a la artista– y, por supuesto, la acompañó en su periplo Parisino. A partir de entonces, madre e hija convivirían a lo largo de una década en el hotel donde residió la artista durante su estancia en Francia. Remée de Hernández murió en París en febrero de 1963.

### 2.3. JOSITA HERNÁN (JOSEFINA HERNÁNDEZ MELÉNDEZ)

Josefina Hernández Meléndez nació el 25 de febrero de 1914, en Mahón (Islas Baleares), entonces un pequeño núcleo de población donde radicaba el destino militar de su padre.<sup>61</sup> Poco tiempo después, un nuevo traslado emplazó a la familia en Toledo.<sup>62</sup> En la ciudad de la Academia de Infantería, Hernán se crio en dos casas, una colindante al Jardín del Armiño y la otra situada en la Cuesta del Alcázar, 6, y asistió al colegio de las Ursulinas. Según la artista, el uniforme y la rutina militares fueron constantes que marcaron sus primeros años de vida.<sup>63</sup>

Muy pronto, la niña supo cuál era su vocación: «Yo lo tenía bien claro: yo quería ser actriz».<sup>64</sup> El entretenimiento de su infancia no podía ser otro que la organización de un espectáculo teatral casero en el que imaginaba asuntos para representar junto a sus amigos, con escenario, decorado y vestuario igualmente planeados.<sup>65</sup> Incluso, hacia 1919,

---

<sup>60</sup> Véase CDMH, PS-Antecedentes, expt. 24827: informe fechado el 8 de junio de 1940, de los antecedentes de Remée Meléndez Galán.

<sup>61</sup> Ver FPSY: certificación en extracto de inscripción de nacimiento de Josita Hernán (t. 37; f. 142), fechada en Mahón el 17 de marzo de 1975. Ver también RCM, 4591, L-014413, P-001: certificado defunción Josita Hernán.

<sup>62</sup> La causa de esta mudanza quizá se debió a la demanda extraordinaria de personal que la Academia de Infantería de Toledo precisó para el curso 1914-1915 ante la cantidad de aspirantes que presentaron su ingreso. Ver ISABEL SÁNCHEZ, José Luis: *La Academia de Infantería de Toledo*, 2 vols., Toledo, Academia de Infantería de Toledo, 1991; vol. 1, pág. 332.

<sup>63</sup> Ver FPSY: entrevista de Rafael Pazos..., doc. cit. Ver también HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 443, mayo de 1967, s. pág.

<sup>64</sup> FE: entrevista con Josita Hernán para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984).

<sup>65</sup> Ver GARCÍAN, Concha, «Josita Hernán espera la llegada del amor», *Radio y Cinema*, 1-VIII-1947, s. pág. En los álbumes de fotografías de Josita Hernán hay una imagen en la que aparece un grupo de

habría actuado por primera vez en una función única en el Teatro Rojas, en el papel de Doña Laura, en *Mañana de sol* (*Mattina di sole*), de Luigi Motta y Gilberto Beccari. Su vocación por el teatro fue desoída por sus padres hasta que la insistencia creciente de la pequeña y de un puñado de conocidos venció a la cerrazón. Según Hernán, las primeras mediaciones a su favor partieron del tenor Luis Iribarne O'Connor y desde el colegio religioso donde estudió la pequeña, que recomendaron a Remée y a Antonio Hernández encaminarla hacia un mundo que los padres juzgaban dudoso. Sin embargo, al final de su vida, Hernán los reconocía como personas «muy avanzadas para su época».<sup>66</sup> Este rechazo se enmarca en un contexto sociocultural en el que permanecían arraigados los prejuicios contra los actores y, en general, el mundo del espectáculo como una profesión legítima. Además, Hernán descendía de una familia de raigambre militar alejada de las genealogías de actores más antiguas en España, como los Alba-Gutiérrez Caba, Asquerino-Muro, Bardem, Calvo, Collado, Dicenta, Guzmán, Muñoz-Sampedro, Navarro-Bassó, Paso, Prendes, Rivelles- Ladrón de Guevara o los Vico, entre otros.<sup>67</sup>

Por otra parte, los padres de Hernán justificaban sus temores debido a la dificultad con la que las mujeres se topaban para desarrollar una vida autosuficiente desde el punto de vista personal y económico. Pero, para entonces, la situación de la mujer había evolucionado de forma favorable a lo largo del primer tercio del siglo XX. En España, la adopción gradual de la modernidad trajo consigo una serie de cambios tecnológicos y sociales que beneficiaron a la mujer, de modo que, con su concreción en la Constitución de 1931, el colectivo tuvo a bien celebrar tres derechos fundamentales: el acceso a la educación y a ciertos sectores laborales hasta entonces vedados para ellas, y el derecho al voto, que se consumó en 1933. Precisamente, la debilidad o el fracaso del feminismo

---

jóvenes caracterizados para actuar, entre ellos, la artista y su hermano. Ver FE, fondo J. Hernán: R-1241, fotografía «Función de teatro privada», anón., s. f.

<sup>66</sup> El tenor era profesor de canto de Pablo Meléndez Galán, tío de Hernán. En el colegio, el consejo partió de una de las religiosas trinitarias que escuchó recitar a la niña. La anécdota habría ocurrido en Orán, donde Hernán seguía libremente algunas clases. Ver CABRERIZO, Francisco, «Josita Hernán», *Héroes*, 15-II-1930, págs. 12-13, y «Josita Hernán, de nuevo en París», *Madrid*, 16-VII-1965. Ver también FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>67</sup> Remitimos a CASTRO JIMÉNEZ, Antonio: *Sagas españolas del espectáculo*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2003.

español trajo, entre otras consecuencias, la problematización de la cuestión del sufragio femenino.<sup>68</sup>

Por la influencia que ejercieron en la configuración de la personalidad de Hernán y, desde luego, por constituir un modelo referente de sus padres, debemos detenernos en las oleadas de mujeres «modernas» que precedieron a la biografiada, y tomaremos la definición que acuñó Mangini para aquel tipo de mujer que residía y trabajaba en Madrid, que debió ser el referente más inmediato, después de su madre, para la joven Hernán:

La mujer moderna que era escritora o artista podía ser vanguardista [...] pero no necesariamente lo era. En Madrid, no tenemos el caso de promotoras de las artes y/o artistas adineradas —como ocurría en Francia— sino que pertenecían a la burguesía o a la clase alta, eran heterosexuales por lo general, que pugnaron por alcanzar una voz o un estilo propios dentro o fuera del movimiento vigente.<sup>69</sup>

Además, estas «modernas» eran dueñas de una sólida base cultural cimentada a partir de la enseñanza secundaria, e incluso la educación superior. Dominaban, por lo general, varios idiomas, eran aficionadas a viajar y se demostraban capaces de desempeñar diversas profesiones, así como defender sus propios ideales. Sin embargo, como señala Mangini estas mujeres se vieron obligadas a vivir conforme a la moral burguesa, siempre y cuando quisieran retener el respeto de sus escépticos y críticos contemporáneos.<sup>70</sup> Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, precursoras de la mujer moderna, pugnaron por penetrar en la esfera pública, eminentemente masculina, y llevaron a cabo las primeras reivindicaciones por la mejora de la situación jurídica, laboral y social de la mujer. Otras pioneras —encuadradas en la Generación del 98, y algunas de ellas propiamente institucionistas— serían Concepción Gimeno de Flaquer, Rosario de Acuña, María Goyri, Carmen Baroja, Carmen Monné, Carmen de Burgos y María de la

---

<sup>68</sup> Véase GONZÁLEZ CALBET, M.<sup>a</sup> Teresa: «El surgimiento del movimiento feminista, 1900-1930», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 81-88, y SCANLON, Geraldine M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986.

<sup>69</sup> MANGINI, Shirley: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001, pág. 77.

<sup>70</sup> *Ibidem*, págs. 77-78.

O Lejárraga. Desde el ámbito de la política, no podemos olvidar a Clara Campoamor, a Victoria Kent ni a Margarita Nelken.

Es probable que Hernán conociera la labor de estas próceres. De todas formas, desde muy joven contó con otros referentes próximos a ella. Para que esto sucediera, no obstante, suponemos que fue imprescindible que la familia trasladara su residencia de Toledo a Madrid, donde se estableció en el número 2 de la Plaza de la Encarnación, en 1925 o 1926.<sup>71</sup> Hasta donde hemos podido averiguar, la joven entabló contacto, estrecho en apariencia, con *Magda Donato*,<sup>72</sup> tal vez –aunque no exclusivamente– por su participación en el grupo teatral Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif.<sup>73</sup> También gracias

---

<sup>71</sup> El último traslado familiar podría relacionarse con la drástica merma de alumnos de la Academia de Infantería de Toledo a partir del curso 1928-1929, que obligó a reducir las plantillas de profesores. Ver ISABEL SÁNCHEZ: *La Academia de Infantería de Toledo...*, ob. cit. 1, pág. 394.

<sup>72</sup> *Magda Donato* es seudónimo de Carmen Eva Nelken (1898-1966). Además de su importante labor como periodista, codirigió el Teatro de la Escuela Nueva con Rivas Cherif, con quien trabajó asimismo en El Mirlo Blanco y en Caracol. Simpatizante de la clase obrera, en 1930 ingresó en el Partido Federal. Se exilió en Francia y, luego, junto a su compañero, Salvador Bartolozzi, en México, donde murió. Allí prosiguió su labor como directora y autora de teatro infantil. Véase MANGINI: *Las modernas de Madrid...*, ob. cit., pág. 189. Deducimos que su relación con Hernán fue cercana, pues existe una fotografía que da cuenta de la asistencia de la muchacha a la reunión celebrada en 1932 para homenajear a la periodista. La imagen muestra a *Magda Donato* en primera fila y en el centro de una nutrida reunión. Con el brazo apoyado en sus rodillas, Josita Hernán permanece sentada en el suelo. Entre las asistentes hemos podido identificar –gracias a la generosa ayuda de la doctora Carmen Gaitán Salinas– a Ana Adamuz, Pitti Bartolozzi, Remée Hernández, María de Maeztu y a Concha Méndez. Véase FPSY: fotografía «Té a Magda Donato», anón., [¿1932?]. Sobre el homenaje a *Magda Donato*, ver «El homenaje a la escritora Magda Donato», *El Heraldo de Madrid*, 14-V-1932, pág. 7.

<sup>73</sup> Cipriano de Rivas Cherif (1881-1967). Director de escena, actor, traductor, crítico, empresario y pedagogo, su papel fue prominente en la escena teatral española anterior a la guerra civil. Josita Hernán trabó contacto con él en su etapa más experimental, entre 1920 y 1930. Según el testimonio de la artista, ocurrió antes o durante 1928: «Cerrada por mis padres la puerta de mis ilusiones teatrales, imaginé ingresar en la Facultad de Medicina, pero en el último año del instituto aún intenté convencer a todos en casa y encontré para ello un valioso aliado en mi buen amigo Cipriano Rivas Cherif». En esa época, además de El Caracol, el director ya había fundado otros grupos como alternativa artística al modelo de negocio teatral: El Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto. Después, trabajó con Margarita Xirgu en el Teatro Español, donde lograron escenificar un repertorio clásico y moderno desde coordenadas innovadoras. Uno de sus proyectos más interesantes fue el Teatro Escuela de Arte, en el que trató de aunar su vocación renovadora con la pedagogía. Tras la guerra fue condenado a muerte, si bien pudo abandonar la cárcel en 1946. Se exilió en México al año siguiente. Formado en Europa bajo la influencia de Gordon Craig y Jacques Copeau, sobre todo, Rivas Cherif es considerado uno de los primeros directores de escena



a su iniciación en el teatro no comercial, Hernán tuvo la oportunidad de trabajar con Concha Méndez en las dos representaciones que se celebraron en el Lyceum Club Femenino en 1928 y 1929.<sup>74</sup> Además, es posible que la joven actriz contactara con alguna de las hijas de Pura Maórtua Ucelay, fundadora del Club Teatral Anfístora, de la Asociación Femenina de Educación Cívica. Desconocemos si llegaron a entablar relación pero, según Hernán, compartían amistades en común.<sup>75</sup> Por último, y ya en su etapa en París, la actriz entabló amistad con la periodista Josefina Carabias.<sup>76</sup>

---

en España. Remitimos a una selección de la bibliografía dedicada a la labor teórica y práctica del director: RIVAS CHERIF, Cipriano de: *Artículos de teoría y crítica teatral* (ed. e introd. de Juan AGUILERA SASTRE y Manuel AZNAR SOLER), Madrid, CDN, 2013, págs. 13-21; *Teatro (1926-1946)* (ed. e introd. de Begoña RIESGO), Madrid, CDN, 2013; AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1987)*, Madrid, ADE, 1999, págs. 19-40; GIL FOMBELLIDA, M.<sup>a</sup> Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, y ANDERSON, Andrew A.: «Coincidencias y paralelismos: las carreras teatrales de Ricardo Baeza y Cipriano de Rivas Cherif», en Derek FLITTER (coord.): *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*, 7 vols., Birmingham, University of Birmingham, 1998; vol. 4, págs. 41-49.

<sup>74</sup> Concha Méndez Cuesta (1898-1986). Poeta, editora, ensayista y autora teatral, referente femenino de la modernidad en los años veinte y treinta del siglo XX. Se sumó a la renovación teatral a través de la vanguardia lírica. Su aportación al teatro infantil fue fundamental en este sentido, labor a la que contribuyó con otras piezas de carácter experimental. Ver MIRÓ, Emilio: «La contribución teatral de Concha Méndez», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 439-451, y NIEVA DE LA PAZ: *Autoras dramáticas...*, ob. cit., págs. 255 y 264.

<sup>75</sup> «Resulta, claro, que tenemos muchos amigos comunes. Ella estudió el bachillerato francés en Madrid, allá por el año treinta y tantos. Era la época del Club “Anfístora” de teatro, del Lyceum femenino, de aquel grupo de estudiantes que comenzó a preocuparse por el teatro: Arturo Ruiz Castillo, Gaos, Diego de Mesa... Era también la época de Misiones Pedagógicas –que dirigían Casona y el maestro Forner– de la Barraca– de Federico y los Lluch... de El Caracol de José María Alfaro [sic]...», en HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 432, abril de 1966, s. pag. Nos parece significativa la sustitución, consciente o inconsciente, de Rivas Cherif por el jonsista Alfaro, sobre todo, cuando, en la última etapa de su vida, Hernán aseguró haber participado en el grupo experimental de Rivas Cherif. Sobre el Club Anfístora, ver UCELAY, Margarita: «El Club Teatral Anfístora», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 453-467.

<sup>76</sup> Josefina Carabias (1908-1980). Tras acceder al bachillerato a escondidas de su padre, en 1926 se estableció en Madrid, ingresó en la Residencia de Señoritas y estudió Derecho. Tanto en la república como en la dictadura –aunque no sin dificultades–, Carabias destacó por la calidad y modernidad de sus trabajos periodísticos. Ver MANGINI: *Las modernas de Madrid...*, ob. cit., págs. 193-194.

En pleno debate feminista, anterior al advenimiento de la Segunda República, para las mujeres de las clases sociales intermedias se hizo evidente la necesidad de una independencia económica como garante de libertad frente a la «compra-venta familiar en el mercado del matrimonio».<sup>77</sup> Si Hernán, hija del liberalismo burgués, conservador e ilustrado –y aun «huyendo de ser bachillera»–,<sup>78</sup> no encontró obstáculos por parte de su familia para acceder a una educación superior, sí debió superar, en cambio, los prejuicios hacia la profesión actoral, que para ellas no eran sino otra manifestación de la desigualdad de género. Por eso, ante la negativa paterna, especialmente, la joven no tuvo más opción que continuar el bachillerato, que terminó en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid, en 1933, y presumiblemente compaginó con el teatro y el cine.<sup>79</sup>

La profesión del actor ha evolucionado instalada en una paradoja esquizoide. Pese a la fascinación que ejercían sobre los espectadores mediante el poder de conmoción en el ámbito de la representación teatral, en general, ha sido históricamente desestimada por la sociedad –y, sobre todo, atacada desde las instancias eclesiásticas– por varias causas: su carácter inestable, la itinerancia vinculada al oficio, la inmoralidad atribuida a una práctica que suponía la convivencia de los sexos exenta de un límite explícito entre lo público y lo privado, así como la falta de instrucción y de estudio que aquejaban la

---

<sup>77</sup> NIEVA DE LA PAZ, Pilar: «Mujer, sociedad...», art. cit., pág. 97.

<sup>78</sup> CABRERIZO, «Josita Hernán», cit. Véase el caso de la desigualdad de género en el cine, en PEREIRA BAENA, Javier: «Los oficios cinematográficos. Constitución y diferencias genéricas (1940-1951)», en Rosa María BALLESTEROS GARCÍA y Carlota ESCUDERO GALLEGOS (coords.): *Feminismos en las dos orillas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pág. 246.

<sup>79</sup> La actriz se examinó en la convocatoria extraordinaria de, al menos –en el curso 1931-1932–, tres asignaturas. Hernán aseguró que, en una ocasión, lo hizo entre dos funciones. Ver GUILMAIN, «Las escritoras...», cit. Además, véase FPSY: Papeleta de examen «Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Curso 1931-1932» núm. 50, de Josefina Hernández Meléndez [matrícula en Física, fechada en Madrid en agosto de 1932; calificación en el examen extraordinario de «Sobresaliente», fechado en Madrid, el 27 de septiembre de 1932]; papeleta de examen «Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Curso 1931-1932» núm. 52, de Josefina Hernández Meléndez [matrícula en Elementos de Historia General de la Literatura, fechada en Madrid en agosto de 1932; calificación en el examen extraordinario de «Notable», fechado en Madrid, el 30 de septiembre de 1932], y papeleta de examen «Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Curso 1931-1932» núm. 52, de Josefina Hernández Meléndez [matrícula en Química General, fechada en Madrid en agosto de 1932; calificación en el examen extraordinario de «Notable», fechado en Madrid, el 30 de septiembre de 1932].

mayoría de los actores.<sup>80</sup> Tampoco ha ayudado, en este sentido, el empleo de determinados relatos –como *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando (1603)– para reconstruir la historia de los actores sin el apoyo de otras fuentes

---

<sup>80</sup> El ostracismo del actor remonta su particular historia a Roma (s. IV), con el rechazo que los Padres de la Iglesia mostraron hacia el teatro. Su ofensiva inauguró un círculo vicioso donde el descrédito del histrión justificaba la entrega de este a una vida moralmente degenerada. Según indica Larraz, en el Reino de Castilla y, después, en España –siglos XIII-XIX–, su situación legal dependía de las Siete Partidas de Alfonso X, donde se designaba como infames a los juglares, por lo que carecían de derechos civiles y políticos. Para Oehrlein, el gremio de los actores, lejos de ser considerado vil y caótico, en el siglo XVII aparecía organizado eficazmente bajo la tutela del Estado, el Municipio y la Iglesia. Los detractores del teatro –que procedían de las órdenes religiosas– actuaban desde un plano teórico –nunca asistían a las representaciones–, lo que restaba efecto a sus argumentos ante el Consejo de Castilla. Además, los actores tuvieron la oportunidad de salvaguardar su frágil reputación social formando parte de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. En el resto de Europa fue preciso esperar a la dignificación que promovieron los reformadores ilustrados, inclusive en España. El debate no terminó en el siglo XVIII, sino que se postergó durante décadas debido al arraigo de la Iglesia en la sociedad española. La restauración absolutista de Fernando VII golpeó con virulencia al colectivo hasta que, en 1820, el restablecimiento del texto constitucional volvió a reintegrarlos en la sociedad. En parte, tal esfuerzo se debe no solo a los ilustrados sino, principalmente, al empeño personal del actor Isidoro Máiquez. Asimismo, y de acuerdo con Soria Tomás, la apertura de la sección de Declamación dentro del Real Conservatorio de Música de María Cristina, en 1831, significó el reconocimiento del trabajo del actor como un arte liberal sujeto a unas bases científicas. A pesar de estos importantes avances, los prejuicios sociales contra la profesión tardarían en desvanecerse en un lento proceso que ha alcanzado, incluso, las últimas décadas del siglo XX. Ver CHANCEREL, René: *L'évolution du statut des comédiens*, París, Les presses modernes, 1930; VILLIERS, André: *La prostitution de l'acteur*, París, Editions du Pavois, 1946, págs. 24-59; LARRAZ, Emmanuel: «Le statut des comédiens dans la société espagnole du debut du XIX<sup>e</sup> siècle», en Claude DUMAS (ed.): *Culture et Société en Espagne et en Amérique latine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lille, Université de Lille III, 1980, pág. 28-40; OEHRLEIN, Josef: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, págs. 276-282; WILSKI, Zbigniew: «La situation sociale des acteurs en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 41, núm. 4 (1989), págs. 411-421; ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «El actor español en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 50, núm. 100 (1988), págs. 445-466; GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel: *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Impr. de la Viuda de Ibarra, 1788; GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 17, núm. 56 (1948), págs. 73-128; RUBIO PAREDES, José M.: «Isidoro Máiquez y la dignidad de la profesión de actor», *Monteagudo*, núm. 70 (1980), págs. 9-16; SORIA TOMÁS, Guadalupe: *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010, y GENÉ, Juan Carlos: *El actor en su sociedad*, México, Paso de Gato, 2019.

objetivables.<sup>81</sup> Esta contradicción se ha agravado, sobre todo, para las mujeres y ha perjudicado su honorabilidad pública durante siglos por culpa de la manipulación erótica de su actividad en la escena. Sobre todo, por parte de determinados sectores, como el eclesiástico que, en España, en concreto, se afanó en propagar una imagen sumamente negativa de las actrices.<sup>82</sup>

Lo cierto es que el efectismo que la presencia de la actriz imprimía al espectáculo fue, en una «sociedad de rígida moral pero depravada», fundamental para garantizar el éxito de la comedia.<sup>83</sup> Y, sin embargo, ya en el Siglo de Oro, las más célebres y admiradas fueron, al mismo tiempo, víctimas de numerosos ataques. En el siglo XVIII el auge de retratos que buscaban immortalizar a determinados actores, incluso en el ejercicio de su oficio, prueba el cambio de actitud, cada vez más favorable, de la sociedad hacia su profesión. Así, Goya ensalzó a La Tirana, como más tarde lo haría Luis Taberner con María Tubau, Soroya con Raquel Meller y con María Guerrero, Romero de Torres con

---

<sup>81</sup> Ver SORIA TOMÁS, Guadalupe: «Del viaje entretenido al viaje a ninguna parte: relatos para la historia del actor», *Revista de historiografía* (Madrid), núm. 18 (2013), págs. 71-80.

<sup>82</sup> En 1587, bajo el reinado de Felipe II, se decretó la obligatoriedad de que las actrices fueran mujeres casadas y estuvieran acompañadas por sus maridos, así como la prohibición de que vistieran ropas masculinas. En 1596 se recrudeció la ley al vetar la salida de las mujeres a escena y, en 1598, se prohibió la representación de comedias. En vista del perjuicio que esta disposición suponía para sus arcas, la Villa de Madrid dirigió al rey un *Memorial* que solicitaba la derogación de la medida. Uno de sus argumentos justificaba la conveniencia de que hubiera actrices y de que aparecieran, con moderación, con ropa de hombre en escena. Este *Memorial* fue contestado por un célebre enemigo del teatro, el fraile José de Jesús María –a la sazón, carmelita descalzo del convento de Madrid que llegó a ser General de su orden–, que contrató la súplica en su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*. En este texto, publicado en 1600, cargó ferozmente contra las actrices, por ser, además, un mal ejemplo: «Fuerte cosa es que a un Rey cristiano y tan justo le pidan que permita una cosa tan vedada y detestable por leyes divinas y humanas, como es que la mujer se vista en traje de hombre. [...]. ¿Por qué hemos de dejar de oír la vida y la doctrina de los santos, por hallarnos en los ejercicios de unas mujeres rameras y de unos mozos disolutos? [...]. Cuando la mujer pobre, virtuosa y recogida vea salir al tablado una mujer deshonesto tan bizarra, ¿cómo dejará de sentir ásperamente que la virtud está arrinconada y pobre y el vicio autorizado y caudaloso? [...]. Con este pensamiento sale triste del tablado, muy dispuesta para imitar la vida de la ramera, por gozar de sus comodidades», en COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, s. e., 1904, págs. 381-382.

<sup>83</sup> DÍEZ BORQUE, José María: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, pág. 202.

María Caballé o José Ramón Zaragoza con Adela Carboné.<sup>84</sup> En la misma línea, pero interesados en alentar una renovación teatral que ya se avistaba necesaria, los críticos de teatro y, en suma, los intelectuales, se sirvieron de la prensa periódica –desde la segunda mitad del siglo XVIII– para teorizar y dignificar el trabajo actoral, y difundir las técnicas más novedosas en la caracterización y el gesto.<sup>85</sup> Pese a este esfuerzo, la moral social dominante no lo consideró una ocupación seria, sino frívola y ligada a conductas escandalosas.

En el período que nos ocupa, los escenarios teatrales reflejaron con mayor asiduidad la presencia de la mujer en la esfera pública. Un crítico teatral como Antonio Hernández bien pudo advertir cómo, sobre las tablas, las mujeres comenzaban a desempeñar una serie de profesiones que, hasta la fecha, habían sido exclusivamente asignadas al varón. Incluso los dramaturgos más populares abordaron los avances conquistados por la población femenina gracias a la Constitución de 1931, aunque, como indica Vilches, no es menos cierto que la imagen de este nuevo modelo de mujer no tardó en convertirse en objeto de parodia.<sup>86</sup> Por último, el creciente éxito de Hernán en el teatro y el cine convenció a sus padres para permitirle abandonar los estudios superiores y, en última instancia, les indujo a colaborar en el cuidado de su incipiente carrera artística.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Ver GRACIA BENEYTO, Carmen: «La iconografía del actor como documento», en Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (coord.): *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 411-478.

<sup>85</sup> El interés por la mejora escénica, así como de la interpretación actoral, halló su reflejo en la prensa periódica ilustrada, en una labor en la que se destacó Francisco Mariano Nipho. Preocupada por esta cuestión, la Junta de Reforma de Teatros trató de abordarla mediante el empleo del manual *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, de Zerglircosac (Francisco Rodríguez de Ledesma), una obra pedagógica que reivindicó la liberalidad del arte del actor y su conexión con las corrientes renovadoras del siglo XVIII. Véase DOMÉNECH RICO, Fernando, Guadalupe SORIA TOMÁS y David CONTE IMBERT: *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011, págs. 15-51. Y, además, ver RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: «Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo», en Marie SALGUES, Serge SALAÜN y Evelyne RICCI (coords.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 217-250.

<sup>86</sup> VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, pág. 174.

<sup>87</sup> La siguiente anécdota refleja el compromiso de Remée y Antonio Hernández con la vocación de su hija: al inicio de la temporada teatral 1934-1935, la compañía Hernández-Pino quiso contratar a Josita

En el ámbito teatral, Hernán se codeó en su juventud con los profesionales más relevantes en la escena de los años veinte y treinta, y trabajó a las órdenes de directores de escena como Cipriano de Rivas Cherif, Federico García Lorca, Ramón Caralt y Ramón M.<sup>a</sup> del Valle-Inclán. También fue dirigida por algunos de los autores, actores y actrices más importantes, como Fernando Díaz de Mendoza, Irene López Heredia, Mariano Asquerino y Eduardo Marquina. Por otra parte, la joven actriz encontró en el mundo del cine la complicidad de Claudio de la Torre, amigo de la familia, y de Luis Buñuel. Como veremos más adelante, en la posguerra, Hernán procuraría rodearse de los profesionales de teatro más solventes para elevar el nivel de su compañía.

En paralelo a sus estudios, Hernán comenzó a colaborar en *La Correspondencia Militar* en septiembre de 1927, tres meses después de que lo hiciera su padre. Es probable que la adhesión de la joven estuviera motivada por la creación de la sección semanal «La noche de los sábados», que aglutinaba contenidos muy variopintos para ampliar el público potencial del diario. La estrategia dio lugar a una pintoresca contraportada: cada sábado, padre e hija firmaban respectivamente –y en ocasiones, copaban la página con– artículos de crítica literaria o críticas de teatro, chascarrillos del ambiente castrense y artículos sobre moda, belleza y cocina, que imitaban a las «Bagatelas trascendentales» que Remée Hernández escribía en *Informaciones*.

Estas primeras colaboraciones periodísticas son significativas para rastrear la experiencia de la joven ante los cambios sociológicos que, en España, persiguieron transformar los roles tradiciones femeninos en las postrimerías de la década de 1920. En sus crónicas afloran el ocio, la moderna indumentaria femenina que se importaba de París o los nuevos cortes de pelo. Un conjunto de vivencias que la muchacha testimonió desde Madrid o durante las vacaciones de verano en Francia, ya en Arcachón, Biarritz o Hendaya. Hernán se afanó en ilustrar los valores identitarios de la nueva mujer dibujándolos, aportando con su graciosa impronta una nota de modernidad que contrastaba con el conservadurismo de *La Correspondencia militar*. Veamos, por ejemplo, el modelo de mujer que describe en esta crónica que, con poco más de trece años, envió al periódico desde Biarritz, en septiembre de 1927:

---

Hernán y a Julia Tejera como damas jóvenes, pero las condiciones descritas por un familiar de la primera truncaron estas gestiones: «Primera condición: la Srta. Hernán sería “primerísima dama joven”. Segunda condición: la Srta. Hernán no trabajaría nunca en las mismas obras que la Srta. Tejera. Y tercera y última condición: Los camarines de las dos damitas tendrían exactamente las mismas dimensiones», en «Contratos», *La Voz*, 13-IX-1934, pág. 3; «La damita y sus condiciones», *La Voz*, 4-X-1934, pág. 3.

[...] voy a la ventura parándome en todos los escaparates, para encontrar algo que descubrirte, lectora. [...] En ninguno veo el traje *chic*, ni la chuchería *franfeluche*, como dicen aquí las elegantes, que llamen mi atención. [...] en la puerta del pastelero los «autos» se detienen. Descienden, sobre todo, muchachas solas, que sin hablar del «plan ostra» se divierten. Ellas no necesitan de la empalagosa charla de los «pollos fruta». Se sientan en sus mesas, conversan, discuten, fuman y vuelven a sus «autos» y a su intrépido paseo. Observo la indumentaria de algunas, la que más llama mi atención es una rubia de cabello oro gris y ojos negrísimos, que lleva con extraordinaria distinción un vestido de crespón rosa y gris, una boina roja inclinada hacia un lado [...] y el pitillo en los labios.<sup>88</sup>

Acompañaba su escrito de un dibujo –firmado aún como Josefina Hernández– de la mujer que acaparó su atención: rostro ovalado, ojos grandes y rasgados, labios pequeños, carnosos, repletos de carmín; el cabello, corto, oculto por la boina y un pitillo entre los dedos.<sup>89</sup> También es representativa la colaboración que envía al diario en la

---

<sup>88</sup> HERNÁNDEZ, Josefina, «Modas de otoño. Una damita rubia con un vestido de crespón rosa y boina roja», *La Correspondencia militar*, 3-IX-1927, pág. 4.

<sup>89</sup> El esquema se repite en la mayoría de las ilustraciones que la niña publicó en *La Correspondencia militar*. Otros rasgos que destacan son: la delgadez de las cejas, siluetas rectas y sin curvas, pecho poco voluminoso, piernas largas y delgadas. Un mes después, tras el seudónimo *Baby*, Hernán repasó la evolución de la mujer en la sociedad y su educación sentimental, desde la Edad Media –cuando «las mujeres, entre vidrieras coloreadas, escuchaban canciones de bardos y soñaban con príncipes o se enternecían acodadas en sus alféizares [...]»– hasta el siglo XX, con el fin de criticar «una independencia un tanto convencional». Así, se refiere a la *garçonne*, que, aunque lee novelas, fuma, bebe, reduce los lugares del pudor a la mínima expresión, y no dependen de sus padres ni maridos, «el cine ha completado su educación, y vése sola en el fondo de un palco [...] mientras un “pollo bien” susurra en los oídos de la chiquilla frases de una escabrosidad muy siglo XX. Ella ríe maliciosa [...] la comedia continuará siendo eternamente la misma», en HERNÁNDEZ, Josefina, «Crónicas breves. Fémina al correr de los siglos», *La Correspondencia militar*, 1-X-1927, pág. 4. La *garçonne* es un arquetipo novelesco que remite a las nuevas costumbres de la mujer liberada y su apariencia transgresora y andrógina, que acuñó Victor Margueritte en *La Garçonne* (1922). El pelo corto de esta mujer simbolizaba la libertad sexual y moral, las relaciones igualitarias con su compañero varón, y una serie de cualidades –talento, lógica, dominio del dinero, individualidad, etc.– conceptuadas normativamente como propias del género masculino. En Inglaterra, el fenómeno recibió la denominación de *flapper*. Sin embargo, Sohn señala que, ya en Francia o en Inglaterra, pese a la conducta y la silueta novísimas de la mujer liberada, en realidad, las normas tradicionales permanecían vivas. Véase SOHN, Anne-Marie: «Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición

Navidad de 1929, la víspera antes de debutar como actriz en el Lyceum Club Femenino, reivindicando la belleza de las piernas femeninas y rebelándose contra las pretensiones de los modistos de París, persuadidos por alargar la falda hasta los tobillos.<sup>90</sup>

Esa «nueva silueta femenina» es la de una mujer estilizada, de cabeza pequeña, que luce un corte *garçonne*, muestra sus rodillas, fuma y se desplaza en coche; irrumpe en la calle prescindiendo de la compañía o tutela masculina, y rechaza el galanteo insistente de los admiradores. No basta, por otra parte, con el aspecto exterior. La joven periodista aconsejaba a sus lectoras que escaparan de los estereotipos que falseaban la imagen de la mujer: «Miradlo bien, las mujeres que no se creen “fatales” y las rubitas que no se las dan de ingenuas son las que triunfan [...]. Yo os aconsejo lindas lectoras que no finjáis. Sed naturales [...]».<sup>91</sup> Para entonces, el cuerpo de Hernán, casi infantil, ya encarnaba la modernidad y reflejaba a la mujer en la que habría de convertirse, es decir, cosmopolita, viajera, políglota y preocupada por las últimas tendencias estéticas. En definitiva, en el conjunto de artículos que publicó Hernán de 1927 a 1930 se halla el retrato de la nueva mujer que subvirtió los códigos eróticos históricamente establecido.<sup>92</sup> La colaboración semanal de la joven cesó poco antes de debutar en el Teatro Español, en enero de 1930, aunque la retomará de forma eventual en 1931 para escribir crítica de teatro. No será hasta los años sesenta cuando regrese a esta actividad, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante.

Con anterioridad apuntábamos la influencia que sobre Hernán ejercieron algunas de las reuniones y los lazos sociales de Antonio Hernández Ballester, pero, sobre todo, de

---

suave», en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994; vol. 5, pág. 110.

<sup>90</sup> Ver HERNÁNDEZ, Josefina, «La moda y las costumbres. La nueva silueta femenina», *La Correspondencia militar*, 5-I-1929, pág. 6.

<sup>91</sup> HERNÁNDEZ, Josefina, «La moda y las costumbres. Los trajes de noche», *La Correspondencia militar*, 10-VIII-1929, pág. 4.

<sup>92</sup> Las fotografías personales de la actriz verifican la modernidad encarnada que referimos. Una jovencísima Josita Hernán protagoniza novedosas estampas al vestir un narguile –quizá en su casa–, remando en piragua o recostada en el diván. Su vestuario, flamante y vistoso, contempla una variedad sorprendente, que abarca desde la camiseta de tirantes al pantalón corto, pasando por el pantalón de campana y el pijama de amplias perneras. Véanse, por ejemplo, las siguientes fotografías, muy probablemente tomadas antes de 1936, y de las que desconocemos la autoría, en FPSY: «Josita Hernán con un narguile»; «Josita Hernán en una piragua»; «Josita Hernán sobre un diván»; «Josita Hernán en la playa»; «Josita Hernán en pijama».



Remée de Hernández, con los intelectuales y artistas liberales. La prensa de la época revela la participación de la periodista de *Informaciones* en numerosas fiestas y homenajes. Quizá su asistencia en los actos predominantemente femeninos o feministas se limitó a la socialización con mujeres semejantes, sin que ello derivase en una militancia política explícita. Aunque no figure en los censos de socias incompletos elaborados por Zenobia Camprubí y Fagoaga, tanto ella como su hija Josita Hernán se relacionaron con aquellas pioneras.<sup>93</sup> De hecho, el artículo escrito en 1930 por Hernández sobre el Lyceum Club en la *Revista de la raza* incluye una fotografía de una Josita Hernán casi niña en el salón de té, en la sede de la calle Infantas, 31. Madre e hija asistieron también a la fiesta que el Lyceum celebró en 1932 en honor a las repúblicas de Cuba, Costa Rica y Chile.<sup>94</sup>

El influjo de esta conexión de Remée de Hernández con el feminismo reformista encuentra su reflejo en algunas colaboraciones periodísticas que su hija firmó entre 1931 y 1932. Una jovencísima Josita Hernán entrevistó a mujeres tan notorias en el mundo de las artes –la bailarina *Lea Niako* (Maria Kruse), las actrices Marisa Pinazo, Mercedes Prendes, Enriqueta Serrano, Ana María Custodio, María Luz Callejo, Carmen Larrabeiti–

---

<sup>93</sup> Censo incluido en AGUILERA SASTRE, Juan: «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español», *Brocar*, núm. 35 (2011), págs. 80-90.

<sup>94</sup> HERNÁNDEZ, «Centros femeninos...», cit. En alusión a las reuniones femeninas, Bussy Genevois ha interpretado esta clase de actos sociales como el reflejo del júbilo democrático: «Il ne faudrait pas en effet attribuer à la fréquence d'actes festifs organisés par des associations féminines un sens univoque; [...] les fêtes, comme les publications de presse, les associations, les conférences, sont des indicateurs de l'accroissement de l'action politique des femmes de droite comme de gauche. [...] Par ailleurs se pose aussi le problème de la relation entre républicanisme et modernité: l'avènement du nouveau régime coïncide avec un développement de la sociabilité urbaine, mondaine ou sportive qui entraîne une diversification des lieux des loisirs; les fêtes peuvent se dérouler dans des locaux conçus pour d'autres destinations: "les bars américains" (le Lyceum Club en a un), les salons de thé [...], les grands hôtels (le Palace républicain, le Ritz conservateur) ou les clubs de gymnastique féminins», en BUSSY GENEVOIS, Danièle: «Dictature, Seconde République: la fête est-elle du féminin?», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, núms. 30-31 (2000), págs. 113-114. Remée Hernández asistió, entre otros, a los siguientes actos: «Banquete de Despedida a Artemio Precioso», *ABC*, 10-II-1927, pág. 21; «El homenaje a Mistral», *La Libertad*, 6-II-1930, pág. 3; «Homenaje a Serrano Anguita», *La Libertad*, 31-IV-1930, pág. 8; «La comida de los críticos», *ABC*, 16-II-1932, pág. 4; «Banquete a D. César González Ruano en celebración del premio Mariano de Cavia», *ABC*, 24-IV-1932, pág. 49; «Homenaje a Magda Donato», *La Voz*, 14-V-1932, pág. 3; «La fiesta del Lyceum, anoche, en el Ritz», *La Libertad*, 9-VI-1932, pág. 2; «Asociación de la Crítica Dramática y Musical», *ABC*, 27-I-1933, págs. 40-41, y «Fiesta diplomática en la Legación de Egipto», *La Libertad*, 28-III-1933, pág. 3.

y de la política, como refleja su entusiasmo por Hildegart Rodríguez.<sup>95</sup> También corroboramos el fervor con que Hernán asistió al reconocimiento del sufragio femenino. Así lo atestigua el primer párrafo de un reportaje que dedicó al tema:

¡¡Ya tenemos voto!! A partir de una fecha cercana también nosotras podremos influir en las decisiones políticas y sociales de España. Se acabó el exclusivismo masculino y nuestro antiguo porvenir de zurcadoras de calcetines. La República nos equipara en igualdad de legítimos derechos al hombre. Agradecemoslo y demostrémosle que no hay en ello un peligro para la democracia: sino una garantía.<sup>96</sup>

La dictadura en la que desembocó el final de la guerra civil española frenó este proceso de cambio en las costumbres sociales y, entre otros derechos y libertades que la dictadura erradicó, se truncaron las expectativas de progreso en materia de derechos de las mujeres. La naturaleza represora del franquismo condenó la renovación de los valores tradicionales auspiciada por la Segunda República –y, en consecuencia, los pasos dados hacia la emancipación femenina–, mediante un ideario abocado a la «regeneración nacional», fortaleció el patriarcado y redefinió la identidad femenina a partir de modelos tradicionales preexistentes. Precisamente, el criterio de género fue un elemento clave en la política social del franquismo, debido a su semejanza, en este aspecto, con los regímenes fascistas, pero con la especificidad de su singular dimensión nacional-católica, fruto del mutuo apoyo entre el Estado y la Iglesia. La misión de la mujer católica consistiría en regresar al hogar para velar por la integridad de la célula principal de la sociedad franquista, la familia. Así, se convertiría en esposa, madre –responsabilizándose,

---

<sup>95</sup> Ver HERNÁNDEZ, Josefina, «Una conversación con Lea Niako», *La Correspondencia militar*, 16-III-1929, pág. 6; HERNÁN, Josita, «¿Te la digo...? Enséñame tu mano, y en ella leeré tu destino...», *Crónica*, 15-V-1932, págs. 11-12; «¿Qué sensación experimenta usted al besar ante la cámara? Lo que responden nuestras estrellas cinematográficas», *Crónica*, 12-VI-1932, págs. 15-16, y «Reportajes del momento. Una mujer moderna», *Levante Agrario*, 15-X-1931, pág. 4. Hildegart Rodríguez Carballeira (1914-1933), concebida por su madre como mujer modelo, pronto destacó por sus facultades intelectuales, llegando a terminar Derecho con diecisiete años. Militante socialista y después del Partido Republicano Democrático Federal, Rodríguez impulsó la campaña para la reforma sexual en España, sobre la que escribió varias obras. Murió asesinada a manos de su madre, convencida de que «su proyecto» había fracasado. MANGINI: *Las modernas de Madrid...*, ob. cit., págs. 228-231. Domingo Miras recupera esta historia en su obra de teatro *Aurora* (2002).

<sup>96</sup> HERNÁN, Josita, «¿A quién votará la mujer?», *Heraldo de Zamora*, 8-X-1931, pág. 4.

entonces, de la fundamental educación de los hijos en la doctrina religiosa y patriótica— y ama de casa, limitando su participación en la esfera pública y, por tanto, en la producción. El régimen trataba así de satisfacer sus objetivos económicos y sociales, tendentes a mitigar la baja densidad demográfica y los efectos infructuosos de la autarquía, como la elevada tasa de paro masculino. Como garante del control estatal sobre la mujer, la dictadura patrocinó la Sección Femenina de Falange, decisiva en la transmisión de los presupuestos ideológicos del franquismo, prohibió la coeducación y desplegó un cuerpo legal, reaccionario y paternalista, para delimitar y apuntalar sus correspondientes funciones sociales.<sup>97</sup>

Además del sometimiento legal de la mujer a la tutela del varón, del cual dependía social y económicamente, el régimen cercenó de forma sutil sus posibilidades formativas, hasta el punto de que, en la década de 1960, aún era inusual encontrar alumnas en las universidades. A la mujer tampoco se le facilitó la promoción laboral, ni podía asumir puestos directivos. Su restricción en la esfera pública se justificó en un amplio argumentario fundamentado en un determinismo biológico cuyos atributos específicos, ligados a la naturaleza y al corazón, eran la falta de raciocinio, la intuición, la afectividad y la ineptitud para la abstracción y el talento creador, de manera que las facultades intelectuales femeninas aparecían inferiores a las del hombre.<sup>98</sup>

El modelo de mujer oficialmente establecido por la dictadura no caló con la misma intensidad ni del mismo modo en toda la población femenina. Al margen de aquellas que se integraron bajo la tutela del Estado, hubo quienes se opusieron por razones ideológicas. Dejando a un lado la resistencia mostrada por las presas políticas en la cárcel, algunos de estos casos pueden explicarse por haber crecido amparadas por las libertades y los derechos constituidos en el período republicano. Otras, sin embargo, no suscribían el

---

<sup>97</sup> La carta magna de la política laboral del régimen, el Fuero del Trabajo de 1938 —dispuesto por el primer Gobierno de Burgos, constituido por el bando sublevado en plena guerra civil—, estableció en el título II: «El Estado se compromete a ejercer una acción constante y eficaz en defensa del trabajador, su vida y su trabajo. [...] En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica», en *BOE*, núm. 505, de 10 de marzo de 1938, pág. 6179.

<sup>98</sup> Ver RUIZ FRANCO, Rosario: *¿Eternas menores? Las mujeres del franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 23-47 y FEBO, Giuliana di: «“La Cuna, la Cruz y la Bandera”. Primer franquismo y modelos de género», en Isabel MORANT DEUSA (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 2005-2008; vol. 4, 2006, págs. 217-237.

modelo femenino del régimen porque sus escasos recursos económicos les obligaban a trabajar fuera del domicilio conyugal. De otro lado, algunas mujeres conformes con el sistema económico de la dictadura se aventuraron por la vía de una cierta independencia mediante pautas de comportamiento alternativas, como los miembros de Acción Católica, de la Sección Femenina o las «chicas topolino», que copiaron el modelo femenino exportado del cine norteamericano. Solo a partir de la década de 1960 esta oposición al modelo femenino canónico se hará manifiesta, con la progresiva incorporación de la mujer al mundo laboral y a la educación superior.<sup>99</sup>

A lo largo de la dictadura la trayectoria vital de Hernán no se adecuó del todo a los preceptos que el franquismo destinó al control de las mujeres. Parece cierto que, si la artista disfrutó en la posguerra de un margen para vivir más amplio que otras mujeres acomodadas, fue gracias, en primera instancia, a su temprana adhesión a la «España nacional». Semejante voto de confianza y la suerte posterior de su carrera artística incentivó otras atribuciones propias que la trayectoria biográfica de Hernán ya había manifestado con anterioridad a la guerra civil, es decir, un estatus que no hizo sino aumentar en sintonía con el universo de los vencedores. Por eso, su proyección pública, su forma de vivir y, sobre todo, la singularidad de su producción intelectual y artística desafinaron con el imaginario femenino del régimen.

El aparato propagandístico y, en general, los medios de comunicación de la dictadura crearon la imagen de mujer simpática, alegre, extrovertida, locuaz, inquieta, inteligente, tenaz, profesional, polifacética, culta, cosmopolita, refinada y femenina. En otras ocasiones, y tal vez con fines publicitarios, se la identificó con los personajes que había interpretado en la gran pantalla. Con frecuencia su personalidad fue caricaturizada, ya que se confrontaba con el modelo de mujer antintelectual promulgado por el franquismo. Por eso, no es de extrañar que, por fin retirada de la primera línea del escenario, Hernán declarase abiertamente: «Me siento llena de indulgencia para aquellos

---

<sup>99</sup> Ver GARCÍA-NIETO PARÍS, M.<sup>a</sup> Carmen: «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista», en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994; vol. 5, págs. 661-671; RUIZ FRANCO, Rosario: «Mujer y sociedad durante el franquismo», en Rosa María CAPEL (dir.): *Cien años trabajando por la igualdad*, Madrid, UGT, 2008, págs. 151-165; FEBO, Giuliana di: *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*, Barcelona, Icaria, 1979, y MORENO SARDÁ, Amparo: «La réplica de las mujeres al franquismo», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 123-155.

que me describieron tonta por las buenas, o tan lista, tan lista, tan “pedantuela”, que era también tonta por el camino inverso... y con una inmensa gratitud por los que hablaron de mí “por las buenas”». <sup>100</sup> En 1939, nada más debutar en *La tonta del bote*, la propaganda del *Nuevo Estado* –inmersa en la búsqueda de valores inéditos– la presentó como la prometedora revelación de una cinematografía nacional propia y digna, atribuyéndole los positivos valores de juventud, espontaneidad, feminidad y simpatía. <sup>101</sup> Hasta 1941 esta imagen acapararía numerosas páginas de la revista *Primer Plano*. Posteriormente, la prensa del régimen atemperó su entusiasmo inicial y amplió la definición de la imagen de Hernán identificándola con rasgos propios, más personales. Entonces, la actriz apareció como una joven inquieta, inteligente, locuaz, entusiasta, dinámica, instruida y con un gran bagaje cultural. Rara vez trascendió su dimensión como empresaria ni como directora de su compañía, si bien las entrevistas y los reportajes que se le dedicaron enumeran las diversas actividades que ocupaban el escaso tiempo libre de la artista. Sin embargo, el abismo entre su personalidad y el tipo interpretativo al que se consagró dieron lugar a una imagen equívoca de ella. Hernán lo explicaba nada más retirarse como actriz:

Los periodistas me han descrito de mil modos. Algunos han hecho de mí un verdadero desastre. [...] Tanto cuando me presentaban al público en plan de niña boba como cuando me convertían en una especie de Madame Curie me sentía realmente molesta [...], y más que molesta, indignada cada vez que «me he oído» decir polifacética [...]. <sup>102</sup>

La artista leía con profusión, escribía cuentos, poesía, pintaba, practicaba deportes –natación, ciclismo y equitación– hablaba varios idiomas y viajaba siempre que se lo permitía su trabajo. <sup>103</sup> Por si esto no constituyera una rareza en el contexto que referimos,

---

<sup>100</sup> HERNÁN, Josita, «“Entreviú” con mi sombra», *Senda*, núm. 125, mayo de 1953, pág. 28.

<sup>101</sup> Ver VALERO DE BERNABÉ, Antonio, «La pantalla. El estreno de “La tonta del bote”», *Madrid*, 9-I-1940, pág. 5.

<sup>102</sup> HERNÁN, «“Entreviú”...», cit.

<sup>103</sup> Ver «Las artistas del cine mudo comían menos que las del sonoro», *Primer Plano*, 20-VII-1941, s. pág. Aspectos como el estilo de vida, los sentimientos y la intimidad no son irrelevantes desde el punto de vista político. Para Dyer, la estrella puede ser experimentada e individualizada al tiempo que tiene validez en el mundo real, como una representación viviente e individual de lo político en un sentido amplio. Ver *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 46.

Hernán, era soltera.<sup>104</sup> Como pudo, esquivó la pregunta del amor, a la cual no logró escapar del todo insistiendo en que su prioridad era el trabajo, al que no pensaba renunciar. Esta respuesta ya era operativa en 1941: «Todos hablan de casarse en seguida. ¡Ah! ¡Y me amenazan con no dejarme trabajar más ni en el teatro ni en el cine!». <sup>105</sup> En las postrimerías de la década de 1950, cuando la artista sobrepasaba la cuarentena, los periodistas aún le insistirían con sorna. La reacción de Hernán no era menos irónica.<sup>106</sup>

En 1942, la revista de la Sección Femenina *Y*, destacaba a Hernán como «un caso digno de encomio» por su inclinación natural por la cultura y los idiomas, «desde aquella época en que, con el pelo cortado “a lo chico”, iba al Instituto a estudiar el bachillerato». <sup>107</sup> Ni siquiera en la primera hora del régimen la imagen de la actriz se adecuó al modelo ideal. Pero a menudo encontramos la fórmula de la «feminidad cultivada» que, al menos, mantenía a Hernán alejada del descrédito que acusaba la figura de la artista. Ya en 1942 admitió que su acervo cultural era imprescindible para desempeñar su profesión como actriz.<sup>108</sup> No obviamos que su compañía de teatro era un negocio familiar, pero tampoco parece fortuita la presencia que su madre adquirió en algunas entrevistas que se le realizaron a Hernán. Así, la prensa podía mitigar su imagen discolá compaginando la profunda dimensión familiar de la actriz.

---

<sup>104</sup> En un artículo recientemente publicado en un diario digital se relaciona a Hernán con el tocólogo Carmelo París Morant, radicado en Gandía (Valencia). Ver «Deixebles d'Hipócrates», *Levante*, 7-XII-2017, en línea, en: <http://val.levante-emv.com/safor/2017/12/07/discipulos-hipocrates/1651573.html> (Fecha de consulta: 25-XII-2017).

<sup>105</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando, «¿Qué hizo usted ayer? Josita Hernán», *Dígame*, 12-VIII-1941, pág. 6.

<sup>106</sup> «¿Qué pregunta le molestaría que le hiciera?

—Ninguna; pruebe sin miedo.

—¿Es feliz sola?

—Comprendo a la soledad a que usted se refiere; pero, ¡qué caramba!, no he perdido las esperanzas.

—Ya lo saben ustedes...», en DEL ARCO, «Mano a mano. Josita Hernán», *La Vanguardia española*, 27-IX-1958, pág. 5.

<sup>107</sup> DIEGO, Juan de, «En torno a los políglotos», *Y*, núm. 53, junio de 1942, s. pág.

<sup>108</sup> *Ibidem*. Como prueba de la rareza con la que eran percibidas las aptitudes de Hernán en el mundo teatral, anotamos el significativo comentario del crítico Leocadio Mejías: «¡Cuántas gentes distintas, qué diversidad de vidas y de historias, desde la de la artista analfabeta que habla seis idiomas [se refiere a Lola Flores], hasta la artista aristócrata y culta de la categoría de Josita Hernán, que sabe de ciencias, y de versos, y de libros! ¡Qué gama tan abigarrada y pintoresca!», en MEJÍAS, Leocadio, «Teatro. De bastidores a pasillos. “Vas a ser mi perdición”, en el Gran Vía», *El Alcázar*, 28-VII-1950, pág. 8.

La referida nómina de cualidades positivas se amplió cuando la artista fijó su residencia en París. A partir de entonces, los medios nacionales la consideraron una embajadora de la cultura española en el extranjero, dedicada internacionalmente al «españolero». Su figura fue, sobre todo, valorada por la prensa local durante los años que Hernán emprendió su periplo estival por La Mancha junto con sus alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Fue presentada como una «manchega universal» –muy satisfecha, sin embargo, de vivir en Francia–, cuyo personal apego por el paisaje castellano constituyó una valiosa oportunidad para la dictadura de promocionar los valores españoles –encarnados en tópicos manchegos– y los beneficios de la vida y de las costumbres ancestrales. No obstante, Hernán también fue considerada como un soplo de aire fresco que cada verano animaba el panorama teatral de la región. Por otro lado, las crónicas periodísticas nunca olvidaron mencionar sus eminentes cargos en Francia: *catedrática* del Conservatorio, agregada cultural en la embajada española y profesora de español en la Escuela de Guerra. Pero, aunque Hernán no se cansó de predicar las bondades de vivir de forma austera en un molino de viento –buena parte de las vacaciones de verano las pasaba en El Doncel–, en realidad, su imagen no era, en absoluto, identificable con la feminidad normativa franquista.<sup>109</sup> Lo cierto es que su vida

---

<sup>109</sup> En 1959 el director del Centro de Estudios Alcazareños, Manuel Rubio Herguido, adquirió el molino llamado El Doncel con el fin de recuperar el paisaje tradicional manchego. Ese año, el alcalde de la localidad, José María Aparicio Arce, homenajeó a Hernán transfiriéndole la titularidad del molino –ella se lo comprará en 1962 a Rubio Herguido– bajo la condición de no alterar el conjunto paisajístico. Ver FPSY: contrato de compraventa mecan. «En la ciudad de Alcázar de San Juan» fechado en Alcázar de San Juan el 15 de agosto de 1962, firmado por Josita Hernán y el director del Centro de Estudios Alcazareños, Manuel Rubio Herguido. El 17 de julio de 1960 se inauguró El Doncel en un acto oficial asistido por el gobernador civil de Ciudad Real, José Utrera Molina, el director del diario *Pueblo*, Emilio Romero, el escritor Raimundo de los Reyes, Álvaro de la Iglesia y Víctor Vadorrey. Además, José María de Quinto y Alfonso Sastre comunicaron su adhesión al acto. En los albores de los años sesenta, Alcázar de San Juan se ganó la simpatía de personalidades notorias que catalizaron los esfuerzos del municipio para modernizarse: Hernán, Óscar Dignoes, funcionario austriaco especializado en turismo, y el célebre periodista Tico Medina, recibieron unos molinos que rehabilitó el Ministerio de Información y Turismo con el objetivo de que sus nuevos propietarios les infirieran un dinamismo singular, sin estridencias con el orden establecido. La operación de propaganda funcionaba en tanto que, como objetos simbólicos, los molinos adquirirían la significación novedosa que sus dueños adherían –gracias a una cobertura mediática estimable– a la ya clásica vinculación literaria universal del molino. El Doncel se convirtió en centro cultural, espacio escénico y museo pictórico. Véanse, por ejemplo, las siguientes referencias en prensa: C., «En algún lugar de la Mancha. De Alcázar. Entrega de un molino manchego a Josita Hernán», *Lanza*, 19-VIII-1960, pág. 6; E.P.,

como mujer independiente y soltera en París tuvo una ínfima repercusión pública. Empero, en las entrevistas que se le hicieron entre 1959 y 1974, la artista tuvo a bien realizar una serie de críticas dirigidas al sistema teatral, a la consideración social del actor y a sus posibilidades formativas en España.

Hernán no dejó de manifestar su interés por los temas circundantes a la mujer durante el franquismo ni su concepto positivo sobre esta, como lo demuestra el conjunto de su obra periodística y artística, incluyendo la dirección de su compañía teatral. Por efecto de la censura o de la autocensura, en sus colaboraciones en prensa apenas abordó cuestiones como la familia, el trabajo, el amor, el matrimonio o la maternidad. No, al menos, hasta 1953, con su incursión en la revista de Acción Católica *Senda*.

Por una parte, en el dominio de la creación, Hernán aspiró a iluminar otras subjetividades femeninas ajenas al modelo de mujer instaurado por el franquismo. Buena parte de los dibujos que conservó en su archivo personal remiten u homenajean al cuerpo femenino, casi siempre desnudo y, a veces, andrógino, como la serie que publicó hacia 1955 en *La Vie parisienne* –revista francesa, célebre por la ligereza de sus contenidos–, bajo el seudónimo *ANA*, que, hasta donde hemos averiguado, es el único sobrenombre con el que la artista persiguió decididamente el anonimato.<sup>110</sup> Siempre que pudo, jalonó sus escritos en prensa con dibujos rápidos para ilustrar el contenido, tal y como lo había hecho en su juventud. Además, ilustró el poemario de Rafael Rosillo *Bajo la luna del Ramadán* (1947), y colaboró como ilustradora en la revista *Textil* (1957). Su gusto por la pintura le hizo reunir una colección de cuadros, que fue adquiriendo a lo largo de su vida, y que donaría a Alcázar de San Juan. Su paradero actual es desconocido.

---

«Recepción en El Doncel en honor del pintor M. Boukerche», *Lanza*, 24-VIII-1966, pág. 5; BELANGUER, Ángela, «El museo de Josita Hernán en la Ruta del Quijote», *Arriba*, 22-X-1967, pág. 7; BLANCO ESCOBAR, Julio, «Josita Hernán: Dulcinea de La Mancha», *Lanza*, 3-IX-1971, pág. 7; ERO, «El Molino Teatral», *La Vanguardia española*, 26-VII-1973, pág. 25, y MEDINA, Tico, «Josita Hernán: vivir en un molino», *Blanco y Negro*, 26-VIII-1973, págs. 132-135.

<sup>110</sup> Hernán participó en varias exposiciones de pintura a lo largo de su vida. La primera se celebró en la Casa de Andalucía de Madrid en 1931. La siguiente muestra se realizó con motivo de la temporada de su compañía en el Teatro Urquinaona de Barcelona en 1942. En 1945 expuso una serie de pinturas de ambiente marroquí en la Sala Marabini de Madrid. También su collage surrealista, *Alta noche*, figuró en la exposición *Artistes Françaises*, en el Grand Palais. Véase BONILLA, Edmundo, «Notas de arte. Josita Hernán», *Heraldo de Zamora*, 2-VII-1931, pág. 1; «Éxito de la exposición de pinturas de Josita Hernán», *Marca*, 3-VI-1945, pág. 3, y HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 444, junio de 1967, s. pág. Existe una copia de *Alta noche* en FPSY.



Hernán escribió poesía de forma discontinua en el tiempo. Su etapa de mayor prolijidad coincide con los años de juventud, que se saldó con la publicación de dos poemarios, *El pescador de estrellas* (1935) y *Sirenita yo* (1941), anegados por un tardío influjo modernista y por las reminiscencias de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. En los años siguientes escribió algunos poemas, que se publicaron en revistas o que mantuvo inéditos hasta que vio la luz su antología *Altavoz de caracolas* (1997). De mayor madurez, estos versos se refugiaron en una introspección que no pretendió incorporarse a la renovadora poesía social de los años cincuenta, como les sucediera a otras autoras en la inmediata posguerra.<sup>111</sup> No obstante, Hernán se dejó ver en las veladas de poesía que invadieron los cafés de Madrid y llegó a participar en Versos con faldas (1951),<sup>112</sup> Alforjas para la poesía (1951-1952) y Adelfos (1952-1953). Es en esta poesía tardía de Hernán donde se acentúa el deseo de huida para salvaguardar una subjetividad vaporosa y volátil y, también, donde se manifiesta la asunción de un cuerpo baldío que resiente una maternidad no realizada.

Aunque no se dedicó a ella con asiduidad, en la narrativa Hernán tendió a la construcción de una imagen femenina ajena al modelo del ángel del hogar. Es paradigmático el ejemplo de Tanyia en *Una muchacha bajo las estrellas* –novela reconvertida más tarde en el guion técnico de la película *Tanyia*–, que examinaremos más adelante. Si en los cuentos *Mi viaje de novios* y *Lo que pudo ser* la autora se centró en la insatisfacción que el matrimonio causa en las mujeres que protagonizan ambos relatos, no son menos interesantes los personajes femeninos que aparecen en *La novia*. Hernán aseguró haber escrito este relato, dedicado al Jalifa de Marruecos, «con la pretensión exacta y exclusiva de narrar –sin novelerías– algunas costumbres musulmanas que me

---

<sup>111</sup> Ver ARIAS CAREAGA, Raquel: *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Laberinto, 2005.

<sup>112</sup> Versos con faldas fue una tertulia vocacionalmente feminista, constituida en torno a la poesía escrita por mujeres. Fue fundada por Gloria Fuertes, María Dolores de Pablo y Adelaida Las Santas y celebró sus recitales en un local de la Carrera de San Jerónimo, 5, de 1951 a 1952. En 1983 se editó una antología de las autoras próximas al grupo. La selección, que incorpora tres poemas de Hernán –*Lluvia*, *Últimos oros* y *Yo soy*–, fue hecha por los críticos literarios José López Martínez y Florencio Martínez Ruiz. LAS SANTAS, Adelaida: *Versos con faldas (Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951)*, Madrid, Aguacantos, 1983. Para un mayor conocimiento de estas celebraciones en honor a la poesía, que invadieron el Madrid de los años cincuenta hasta su suspensión por orden de la Dirección General de Seguridad, remitimos a la novela *Poetas de Café*, de Las Santas (1992).

parecen las más acertadas ante la vida». <sup>113</sup> En él, Hernán da voz a Fama, una musulmana educada en París, quien, al cabo de los años, refiere a su marido las confidencias de su juventud. Como acaso hiciera en *Lo que pudo ser*, Hernán se desdobra en Josette –de aspecto triste, víctima de fuertes dolores de cabeza–, una cristiana que hubiera deseado ser musulmana en otra vida. Ante la perplejidad de Fama, Josette asume con naturalidad que ella no está destinada al matrimonio, pues su actitud y sus costumbres no resultan atractivas al sexo masculino. Josette es, en fin –para mayor semejanza con Hernán–, una chica extravagante que prefiere la compañía de su madre, acudir a sus clases y rechaza la asistencia a reuniones sociales. <sup>114</sup> Finalmente, el cuento *La actriz* narra la locura de una madre que logra realizar en su hija su deseo de ser la primera actriz de Francia. Hernán no entregó su prosa al abatimiento ni a la angustia, pero su ánimo desvaído a menudo concluyó los relatos con un característico regusto agrídulce. <sup>115</sup> Sin embargo, los textos posteriores *El precursor* y *El hombre* se apartan del resto, no solo porque la mujer ya no ocupe su atención, sino porque despiden un pesimismo y una amarga ironía hasta entonces desconocidos en su autora. <sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> HERNÁN, Josita: «La novia», *Fantasía*, núm. 7, 22 de abril de 1945, págs. 13-22. La dedicatoria iba dirigida al jalifa de Marruecos, Muley Hassán ben El Mehdi, por conservar íntegramente «las tradiciones de su raza», y por haber demostrado que «supo amar a España y comprenderla».

<sup>114</sup> Josette se asemeja a la «chica rara» que es, según Martín Gaité, Andrea, la heroína de *Nada*, «a la que no le apasionaban los vestidos, ni los bailes, ni se maquillaba, ni sufría por no tener novio; ella quería estudiar y le angustiaba un futuro que veía oscuro». Ena Bordonada la ha considerado hija de aquellas heroínas de la novela femenina de la Edad de Plata que pusieron de manifiesto un nuevo tipo de mujer para romper con el canon literario tradicional. Ver MARTÍN GAITE, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 y ENA BORDONADA, Ángela: «El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 35-50.

<sup>115</sup> «Me hubiera encantado escribir *Nada*, de Laforet; pero, aunque tuviese facultades para ello, hay en mí un último resplandor insobornable que me impediría dar tanta sombra a los personajes», en ORTIZ, Florencia M.<sup>a</sup>, «La fama también tiene nombre de mujer. Josita Hernán», *Lanza*, 19-V-1956, pág. 3.

<sup>116</sup> Ofrecemos la relación de títulos de la obra narrativa de Hernán: *Una muchacha bajo...*, ob. cit.; «La novia», *Fantasía*, núm. 7, 22 de abril de 1945, págs. 13-22, y núm. 8, 29 de abril de 1945, págs. 15-21; «Antar», *Medina*, núm. 220, 3 de junio de 1945, s. pág.; núm. 221, 10 de junio de 1945, s. pág.; núm. 222, 17 de junio de 1945, s. pág.; núm. 223, 24 de junio de 1945, s. pág.; núm. 224, 1 de julio de 1945, s. pág.; núm. 225, 8 de julio de 1945, s. pág., y núm. 226, 15 de julio de 1945, s. pág.; «Tanyia (guion técnico cinematográfico)», *Fantasía*, núm. 29, 23 de septiembre de 1945, págs. 47-73; «Mi viaje de novios», *Mujer*,

Es momento de repasar las colaboraciones de Hernán en la prensa. En general, sus escritos en este medio despiden un aire más conservador que el resto de su obra de creación, en parte debido al tipo de publicaciones para las que escribió. En este sentido, consideramos que esta actividad estuvo sujeta a un pragmatismo evidente, cuyos réditos debieron ser especialmente necesarios durante su etapa en París, que debió ser precaria. A lo largo de la dictadura, Hernán colaboró con cierta regularidad en los diarios *Pueblo* (1958-1962), *Ya* (1959-1965), *ABC* (1963), *Chicas*, *Le Monde Latin*, *La Vie parisienne*, y en las revistas *Luna y Sol* (1948-1949) y *Astra*. Además, fue corresponsal en París de *Alta Costura* (1950-1954), *Senda* (1953-1956) *La Moda en España* (1954-1961), *Sucedió* (1955), *París Echo* y *Gran Mundo* (1962-1975). La artista mantuvo siempre un estilo desenfadado e impresionista, de estilo rápido o, como ella misma lo definió, «a lo Antonio Obregón o Pilar Narvió», porque «yo nunca tuve vena de escritora en serio».<sup>117</sup> En el correspondiente epígrafe nos ocuparemos de las crónicas que Hernán envió cada mes a la revista *Gran Mundo* sobre la actualidad cultural, sobre todo teatral, de la capital francesa.

Antes señalábamos que, en los años cuarenta, Hernán continuó escribiendo sobre la mujer en el ámbito periodístico, aunque, a diferencia del período republicano, sus inclinaciones no estarán –ni podrán estar– claramente a favor de la emancipación femenina. No obstante, y como hiciera en su juventud, no dejó de situar a la mujer en el centro de su interés, de modo que, en conjunto, encontramos un corpus de entrevistas y crónicas bastante nutrido. La serie más temprana se la dedicó a las escritoras Carmen Laforet, Luisa María de Aramburu –militante de la Sección Femenina– y a las populares hermanas Concha y Luisa María Linares Becerra, en *Luna y Sol*.<sup>118</sup> A punto de

---

núm. 112, octubre de 1946, s. pág.; «Lo que pudo ser», *Mujer*, núm. 132, junio de 1948, s. pág.; «La actriz», *Textil*, núm. 161, mayo de 1957, págs. 34-35; «El precursor», *ABC*, 17-II-1963, págs. 7-9, y «El Hombre», *Gran Mundo*, núm. 560, mayo-junio de 1981, s. pág.

<sup>117</sup> ORTIZ, Florencia M.<sup>a</sup>, «La fama...», cit. Además, véase AE: A40/E-057, *Parada...*, doc. cit.

<sup>118</sup> *Luna y Sol* (1944). Revista mensual de entretenimiento dirigida al público femenino de clase media y alta, que aglutinaba colaboradores como Agustín de Figueroa, Marichu de la Mora, Manuel Pombo Angulo, José Vicente Puente, Andrés Révesz, Esperanza Ruiz Crespo, Manuel Sánchez Camargo, Torcuato Luca de Tena o Fernando de Velasco. Ver INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA: *Catálogo de revistas españolas (1948)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1948, pág. 121. La primera serie de reportajes de Hernán para *Gran Mundo* se compone de «La mujer novelista ante su novela. Carmen Laforet», *Luna y Sol*, septiembre de 1945, pág. 8; «La mujer novelista ante su novela. Luisa M.<sup>a</sup> de Aramburu», *Luna y Sol*, junio de 1945, pág. 8, y «La mujer novelista ante su novela. Luisa María Linares Becerra y su hermana Concha», *Luna y Sol*, julio de 1945, pág. 26.

consumarse su retiro de la escena, Hernán se responsabilizó de una sección en la misma revista, «Las nietas de aquellas abuelas», donde retrató a la generación más joven de la nobleza o de la aristocracia españolas. Esta serie invita a la doble lectura de su significación, como alegato por la perpetuación biológica de esta clase social o la presentación de la mujer aristócrata como depositaria o patrocinadora del arte y de la cultura, en general.<sup>119</sup>

Entre 1953 y 1955 Hernán inició su colaboración en la revista *Senda*, de Acción Católica, con una serie de reportajes dedicados a recoger y a visibilizar la experiencia de la mujer trabajadora en España. La participación de la artista coincidió con la puesta en marcha del programa de Acción Católica para la promoción de la mujer, semejante al de la Unión Mundial de Organizaciones Femeninas Católicas —con sede en París—, con la que había contactado en 1951.<sup>120</sup> En estos reportajes se aprecia el esfuerzo de Hernán por conjugar el modelo tradicional de la mujer madre y esposa —que ella identificó como la «feminidad española»— con una dimensión laboral compatible con ambas atribuciones. Por ejemplo, documentó el caso de una mujer de clase alta dedicada a la tasa de antigüedades, con empleados a su cargo y en su propio local, para aseverar que, «alegremente, sin la menor pedantería, se puede regentar un negocio, colaborar con el marido, y llevar la casa».<sup>121</sup> Además del trabajo, la cultura figuraba como rasgo de la feminidad genuinamente española.<sup>122</sup> Sin embargo, todavía en esta época subyace una franca timidez en la articulación del discurso emancipador: «Pienso que mientras la mujer

---

<sup>119</sup> Esta serie de reportajes vio la luz en *Luna y Sol* desde junio de 1948 hasta diciembre de 1949 (núms. 50-68) y reapareció en junio de 1950 (núm. 74). En julio, Hernán inició una nueva sección, que no continuó, «Damas extranjeras en España».

<sup>120</sup> Ver RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa: «Las mujeres y la Iglesia», en Isabel MORANT DEUSA (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 2005-2008; vol. 4, 2006, págs. 269-270. En 1953 apareció el primer grupo de mujeres organizadas, la Asociación Española de Mujeres Universitarias. Persiguió objetivos culturales antes que propiamente feministas. No contemplaba la acción política directa, pero la organización ya presentaba un perfil democrático y antifranquista. Será en 1964 cuando nazca el pionero, en España, Movimiento Democrático de Mujeres. Ver PARDO SARDÁ, Rosa: «El feminismo en España. Breve resumen, 1953-1985», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 201-210.

<sup>121</sup> «Yo opino, al contrario, que es interesantísimo mostrar al mundo la verdad de cómo es la mujer española», en HERNÁN, Josita «La mujer española trabaja», *Senda*, núm. 130, diciembre de 1953, págs. 20-21.

<sup>122</sup> Ver HERNÁN, Josita «La casa de Dulcinea», *Senda*, núm. 139, noviembre de 1954, pág. 13.

española tenga la inteligencia de ser ante todo la guardiana del orden y de la paz hogareña, nada tenemos que temer».<sup>123</sup> En otro reportaje se refirió en los siguientes términos al debate de la llamada «cuestión femenina» antes del período republicano:

Cuando la mujer se «echó a la calle» a ganar dinero, las personas sensatas se aterraron; ¿qué iba a suceder en los hogares?, ¿qué desequilibrios, qué vacíos, qué tragedias...? ...Y no pasó nada, sino que aquellas que sabían ordenar su vida continuaron con el gobierno feliz de su hogar y las otras siguieron siendo un desastre.<sup>124</sup>

A continuación, Hernán entrevistó a dos mujeres para conocer la conciliación de las tareas domésticas y el desempeño de un trabajo remunerado fuera del hogar. Escogió a una viuda, Marcela de Juan, escritora y jefe de Departamento de intercambios de estudiantes extranjeros e intérprete de idiomas en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y a una soltera, profesora de Literatura en California, Paulette Frank, autora teatral y ama de casa. La artista concluyó su reportaje asumiendo la definitiva compatibilidad de ambas esferas, a condición de «no desperdiciar los minutos, ser puntual, ordenada, alegre ¡y saberse organizar! He aquí con qué sencillez puede el ama de casa aumentar su trabajo fuera de ella sin miedo a fracasar».<sup>125</sup>

Su establecimiento definitivo en París relajó su cautela habitual. En 1957 afirmaba en *ABC*, sobre la mujer francesa, que «tiene los mismos derechos que el hombre, pero es un error también creer que es solo una mujer frívola; todo lo contrario: trabajan en casa, son buenas madres y tienen tiempo para perfumarse y asistir a una tertulia para hablar de literatura y de teatro».<sup>126</sup> Es posible que Hernán iniciara algún tipo de actividad política relacionada con los derechos de las mujeres, como sugiere una nota manuscrita que dirigió al consejero cultural de la Embajada de España en París en marzo de 1961: «Mañana comienza el congreso femenino en el que expondré brevemente los derechos de la mujer española».<sup>127</sup> Estas líneas coinciden cronológicamente con tres invitaciones que Hernán recibió para asistir al Congreso Internacional organizado por la Commission

---

<sup>123</sup> HERNÁN, Josita «Los maridos, vistos por sus mujeres. Josita Hernán entrevista a la señora de Saínz [sic] de Robles», *Senda*, núm. 129, noviembre de 1953, pág. 12.

<sup>124</sup> HERNÁN, Josita «Mujeres que trabajan», *Senda*, núm. 145, mayo de 1955, pág. 13.

<sup>125</sup> *Ibídem*.

<sup>126</sup> CÓRDOBA, Santiago, «Josita Hernán», *ABC*, 13-XII-1957, pág. 66.

<sup>127</sup> AGA, 66/04411, carpeta «teatro»: n. ms., fechada en París el 21 de marzo de 1961, de Hernán al consejero cultural de la Embajada de España en París, Rafael Fernández-Quintanilla.

Féminine de l'Organisation Française du Mouvement Européen, que se celebró en la Maison de l'Europe de París y en sede de la UNESCO en la capital francesa, del 23 al 25 de marzo de 1961.<sup>128</sup>

En 1970 el discurso de Hernán apenas había variado y quedó desfasado ante el apogeo de la segunda ola feminista, cuya actividad provocó la reacción de la artista, como advertimos en su extenso reportaje para *Gran Mundo*:

Las manifestantes no desfilan seriamente organizadas, sino que se pasean con pancartas y banderas de todas clases. [...] Otras, emulando a las norteamericanas, blanden prendas íntimas no sé si para poner en la picota a cuanto pueda hacer más atractivo el cuerpo femenino o para demostrar su desprecio al pudor. Otras, en fin, más sensatas, exigen salarios iguales a los de los hombres y “todos los derechos que este tiene”. [...] Pero yo me quedo pensando en que quizás no sea solo una broma superficial, que en el mundo están pasando muchas cosas importantes, que la célebre “píldora” hace estragos, que ya no se concibe a una muchacha de veinte años que se considere pura... [...] En definitiva: todos estamos de acuerdo en que el puesto de la mujer es tan de primer orden como el del marido, que debe tener salarios equivalentes, que “esposa te doy y no esclava”, pero la aventura por la aventura –aunque no sea justo– no es para nosotras. Quizás sea esta, precisamente esta, la manera de demostrar nuestra superioridad. ¿No es cierto?<sup>129</sup>

La actividad periodística de Hernán no se reduce al ámbito de la prensa escrita, pues dirigió y presentó programas en Radio Nacional de España –«De ellas y para ellas», «Suba usted al escenario» y «¡Ruede la pregunta!»– y en Radio Madrid, donde condujo el programa de entrevistas «Josita y sus amigos» y dirigió «El Mirador», un espacio para el cual escribió guiones adaptando al radioteatro los mitos griegos. Hernán también tuvo

---

<sup>128</sup> Ver FPSY: invitación para asistir al cóctel de prensa con motivo del Congreso Internacional organizado por la Comisión Féminine de l'Organisation Française du Mouvement Européen, fechada en París el 23 de marzo de 1961 a las 18:30h, del Bureau d'Information des Communautés Européennes de París a Hernán; invitación para asistir a la comida en honor del Comité d'Action Féminine Européen, fechada en París el 25 de marzo de 1961 a las 13h, a Hernán; invitación para asistir a la recepción en honor de los participantes del Congreso Internacional organizado por la Comisión Féminine de l'Organisation Française du Mouvement Européen, fechada en París el 24 de marzo de 1961 a las 19h, de la Maison de l'Europe de Paris, a Hernán.

<sup>129</sup> HERNÁN, Josita: «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 475, septiembre-octubre de 1970, s. pág.

un espacio semanal en la emisora francesa Radio Europe 1, comentando en español y en francés las novedades de la cultura española en Francia.<sup>130</sup>

Además de su puesto como profesora de Teatro Español en el Conservatorio de Arte Dramático de París, Hernán fue, desde 1957, profesora de Lengua y Léxico Militar en la Escuela Superior de Guerra de París, donde quizá permaneció hasta el final de la década de 1970.<sup>131</sup> Allí impartió gramática castellana y léxico militar, así como otros aspectos relacionados con la cultura española, a los futuros agregados militares en países de habla hispana o a traductores de altos cargos militares de carácter oficial.<sup>132</sup>

Como complemento de las labores reseñadas, Hernán llevó a cabo una serie de traducciones para sobrellevar el elevado coste que le supuso vivir en París. Algunos son encargos para la editorial El Grifón –que dirigía Eduardo Aunós, ministro de Justicia entre 1943 y 1945–, Tartessos –de Samuel Ros–, y para Plaza&Janés: *Método de relajación: ejercicios prácticos Pamphile* (1957), *El secreto de la Gran Pirámide*, de Georges Barbarin (1957), *La vida, esa aventura*, de Jean Rostand (1957), *El misterioso planeta Marte*, de Pierre Rousseau (1957), *Sentimientos y costumbres* (1960) y *Un arte de vivir* (1961), de André Maurois, *El fanfarrón*, de Georges Conchon (1963),<sup>133</sup> *Método Phampile* y *La naturaleza tiene razón*, de Maurice Messegué (1973).

Varias de las actividades apuntadas fueron premiadas por la dictadura franquista. Además del Premio Nacional del Espectáculo a la mejor interpretación en 1940, Hernán recibió la Medalla de Oro al Mérito Civil (1962) y la Encomienda de Isabel la Católica (1964) de manos del Ministerio de Asuntos Exteriores, así como la Medalla de Oro de

---

<sup>130</sup> Ver SILVÁN, Alfonso: «A la vez que la lira», en Josita HERNÁN: *Altavoz de Caracolas*, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 1997, págs. 7-8. Véase además FPSY: programa de mano «Josita Hernán admirada y aplaudida actriz de teatro, cine y radio, sobre el original tema “Los cisnes”», s. impr., Alicante, 1948. Y también «La X Bienal Internacional de poesía de Knokke (Bélgica)», *La Estafeta literaria*, 15-IX-1972, págs. 53-54.

<sup>131</sup> Ver FPSY: doc. «Attestation (Escuela Superior de Guerra de París)», expedido el 21 de febrero de 1988 y doc. núm. 2856, carta mecan. fechada en París el 18 de noviembre de 1960, del comandante de la Escuela Superior de Guerra y jefe del Estado Mayor, General Arnoux de Maison Rouge, a Josita Hernán.

<sup>132</sup> Véase MEDINA, «Josita Hernán...», cit. Ver también FPSY: doc. «Attestation (Escuela Superior de Guerra de París)», expedido el 21 de febrero de 1988; carné identificativo «École Militaire 1970-1971» y carné identificativo «École Militaire 1971-1972». No se conserva el expediente de Hernán en la Escuela Superior de Guerra de París en los fondos del CDEM.

<sup>133</sup> Se conserva la carta donde se le comunicó a Hernán que traduciría esta obra. Ver FPSY: carta mecan. fechada en Barcelona el 14 de noviembre de 1961, de Manuel Planás, a Hernán.

Valladolid (1965), concedida por ese Gobierno Civil, y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (1966), en reconocimiento a su mediación cultural entre España y Francia. En este país fue nombrada Chevalière de L'Ordre de Courtoisie (1965) y Chevalière de L'Ordre de Tastevin (1968), y obtuvo, del Ministerio de la Guerra, la primera medalla de la Escuela Superior de Guerra de París concedida a una extranjera (1969). Por último, en 1996, recibió la Medalla de Oro de la Academia de Ciencias Cinematográficas.

El repaso de la intensa actividad profesional de Hernán constata la notoriedad pública de este personaje en el horizonte cultural español. Sin embargo, la biografiada se caracteriza por un extremo hermetismo que nos impide evaluar la incidencia de su carrera artística en su vida personal. No creemos que esta cuestión caiga en el perímetro de la frivolidad. Sostenemos que es fundamental indagar en la intimidad de las personas de cierta relevancia social con el fin exclusivo de comprender cómo vivieron subjetivamente su profesión y los efectos que comportó sobre su experiencia cotidiana. A la inversa, esta información procedente del ámbito privado contribuiría a explicar determinadas decisiones que repercutieron fuera del mismo. La propia Hernán confirma nuestras sospechas: «¿Puede una actriz de teatro, con profunda vocación y total pureza, separar su vida de mujer de la de artista?». <sup>134</sup> Es posible que no, se contestará a sí misma. Esta tarea nos parece relevante en el caso de aquellas mujeres nacidas entre 1900 y 1920 que permanecieron en España tras la guerra civil, para comprender cómo les afectó el cambio de un régimen democrático que las reconocía como ciudadanas a otro profundamente represor, androcéntrico y heteropatriarcal, y el retorno, tras la Transición, a un nuevo régimen democrático.

Debido al excesivo celo de Hernán sobre su vida privada, no podemos valorar la naturaleza de sus relaciones personales e íntimas, su orientación sexual, si quiso casarse o ser madre y, en definitiva, sus expectativas vitales. Hasta donde nos consta, siempre fue soltera, ya que no trascendieron los nombres de sus posibles parejas, a excepción del compromiso con el actor Armando Calvo, en 1941, y el también fugaz anuncio de un matrimonio que se malogró poco antes de su traslado a París. Según Hernán, el resto de sus pretendientes, ajenos al mundo teatral, quisieron retirarla del mundo del arte y confinarla en el hogar, a lo cual no estaba dispuesta. <sup>135</sup> Conservó su autonomía por voluntad propia, dedicándose plenamente a su trabajo con la relativa libertad que le

---

<sup>134</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 449, enero de 1968, s. pág.

<sup>135</sup> Ver AE: A40/E-057, *Parada...*, doc. cit.



impuso el sistema teatral y cinematográfico español y, en definitiva, el régimen coercitivo al que los sometió –al teatro, al cine y a ella, como mujer– el franquismo. Por otra parte, no es un dato menor anotar que Hernán siempre viajó acompañada de su madre, quien, en mayor o menor grado, intervino en la mediación de sus relaciones personales.<sup>136</sup> En este sentido, nunca ha de olvidarse que Hernán no trabajaba en su propio beneficio, sino en el de una familia compuesta por cinco miembros.

Sí nos ha llegado el testimonio de la artista sobre cuestiones políticas y sociales que le afectaron. En sus crónicas para *Gran Mundo* descubrimos que, en el terreno de las artes, mostró cierto conservadurismo con respecto a la vanguardia teatral que invadió los escenarios franceses en los años setenta. Tampoco empatizó con las reivindicaciones estudiantiles ni con el movimiento *hippie* pero entendía que se trataba de una generación criada en la riqueza y que no había experimentado la guerra.<sup>137</sup> Hernán era consciente de estar situada en el otro lado de la brecha generacional y abogaba por un aperturismo del que hizo gala más bien por sus actos que por sus declaraciones: «No hay cosa más triste que vivir de espaldas a la realidad de cada minuto para desesperarse sobre lo que no volverá a ser. Es estéril y agotador».<sup>138</sup> Y, sobre todo, la artista reconoció que su experiencia y las posibilidades vitales que ella y su generación –en especial, los actores– habían encontrado en la España franquista, eran forzosamente distintas al horizonte que, hacia 1973, podían atisbar los más jóvenes.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Véase CASTILLO, «Quién y qué. Josita Hernán», *Diario español*, 22-VII-1956, pág. 8.

<sup>137</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 502, septiembre-octubre de 1973, s. pág. Hernán describió a los *hippies* como: «Unos infelices que se cubren de ridículo para epatar y que son más bien dignos de lástima. [...] constituyen ese peso muerto para la sociedad que es siempre el hombre inconsciente y que no trabaja. [...] es también una moda que pasará en seguida», en «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 447, noviembre de 1967, s. pág. Sobre los sucesos de Mayo de 1968, reflexionaba: «Yo pienso que seguramente pasan cosas importantes que obligan a los jóvenes a desear otra cosa, cueste lo que cueste. Tal vez quieren perder todo lo que tienen aquí, en Francia (libertad, veleros, coches, facilidades para todo tipo de estudios y tantas cosas), para empezar a cero y comenzar a ganárselas nuevamente, una a una, con el esfuerzo y el tiempo, que las valoriza, como ocurría con la generación anterior. O, simplemente, los jóvenes buscan, sin encontrarlos, sus héroes. Unos héroes que su generación sin guerra no ha tenido», en «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 455, julio-agosto de 1968, s. pág.

<sup>138</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 496, enero de 1973, s. pág.

<sup>139</sup> Ver APRNE: entrevista con Josita Hernán en el programa radiofónico *España Viva*, 1973. En esta entrevista se le preguntó sobre su relación con el gremio de actores y por la existencia de Dios. De forma parcial transcribimos su respuesta porque el influjo del inconsciente de Hernán es revelador para comprender su experiencia de la dictadura: «He comprobado que el actor es un ser estupendo y he llegado

Hernán fue una mujer optimista cuya adaptabilidad a las circunstancias no evitó, sin embargo, las consecuencias que sobrevinieron tras su apuesta por sobrevivir en la España franquista. Al final de su vida, Hernán no se sintió plenamente satisfecha de su trayectoria profesional. Pese al privilegiado y prometedor inicio de su carrera en 1939, con el que la dictadura premió la adhesión de la actriz a la causa rebelde, a lo largo de la década de los años cuarenta Hernán asistió al declive de sus expectativas artísticas. No hizo ni el cine ni el teatro que quiso y, en 1951, renunció a ser actriz. Primero abandonó el cine, tan solo ocho años después de debutar en *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939) y, cuatro años después, hizo lo propio con el teatro y con sus proyectos como directora cinematográfica, para explorar nuevos horizontes vitales fuera de España. Ya hemos constatado cómo, en no pocas ocasiones durante la inmediata posguerra, entraron en conflicto la trayectoria vital y la profesional de Hernán. Es posible que sus esperanzas, fundadas en una carrera artística que no alcanzó su plenitud –y, quizá, el desencanto político con el inmovilismo del régimen de Franco, que acaso nunca gozó de su completa adhesión; en favor, con probabilidad, la monarquía–, desembocaran en un desplazamiento hacia posturas progresistas en la década de 1950, verificable en el contexto artístico –con su participación en varios teatros de cámara–, como en el político, haciendo públicamente suyo, a través de sus artículos en *Senda*, el discurso del ala reformista de la Iglesia.

Pero, en su etapa posterior en París, Hernán tampoco prescindió del sostén del Estado, cuya ayuda resultó fundamental para que la artista pudiera establecerse –sin ninguna clase de lujos– en la ciudad. Desde su primer contacto con la Embajada de España en París, pasó a trabajar como mediadora de la cultura española en la capital a instancias del Ministerio de Asuntos Exteriores. Su labor, que orientó hacia el aperturismo de España a Europa, tampoco estuvo exenta de discordancias con la política del gobierno

---

a la conclusión de que la vida no es suficiente para las posibilidades del ser humano y, naturalmente, el ser que no tiene medios de expresión, o está constreñido –está apretado dentro de un corsé y no puede salir fuera, con lo cual, está incómodo– o, entonces, se hace un embustero y miente para inventarse otras vidas. En fin, era un poco lo del carnaval de antes: había que disfrazarse para salir de sí mismo. Los actores estamos [...] en éxtasis, en el sentido etimológico de la palabra, fuera de nosotros mismos. Es decir, somos veinte personajes a la vez. [...] Nos es dado vivir de veinte maneras a la vez [...]. Creo sinceramente que la gente lo está buscando [a Dios] [...]. A nosotros nos lo daban hecho y ahora no. Ahora hay que encontrarlo. Y se encuentra en todas partes. [...] Creo que esta necesidad de Dios es más profunda, quizá, porque la gente piensa más de lo que pensábamos en mi época y nosotros aceptábamos sin pensar en discutir ni en profundizar cuando, ahora, se quiere, por encima de todo, la verdad, lo cual me parece estupendo».

franquista, ya en su tarea como directora de la compañía teatral del Conservatorio de Arte Dramático, en su puesto de trabajo en el Liceo Español, como en su actividad difusora del teatro español en Francia. En esta época, Hernán ni siquiera se reivindicó como creadora, ni siquiera en sus crónicas en *Gran Mundo*. Tampoco hizo alusión a su trabajo artístico durante la posguerra. Su memoria prefirió replegarse en la nostalgia de los años anteriores a la guerra civil y ahondar en el universo cultural que la envolvieron a ella y a su familia en los días felices de su infancia y juventud.



### CAPÍTULO III. JOSITA HERNÁN EN EL TEATRO Y EL CINE ESPAÑOL (1928-1974)

#### 3.1. FORMACIÓN ACTORAL Y PRIMERAS EXPERIENCIAS: TEATRO, CINE Y DOBLAJE (1928-1936)

La primera juventud y el período de formación de Josita Hernán se enmarcan en una época excepcional para el desarrollo de la vanguardia y de las artes en España. Las tres primeras décadas del siglo XX conforman una época muy próspera en la historia de la cultura española. La singularidad de su situación familiar permitió a la joven un primer contacto sumamente privilegiado con el mundo escénico. Su trayectoria como actriz comienza arropada por el Lyceum Club Femenino, el espacio emancipador por excelencia, y continuó, quizá por extensión, en El Caracol, una de las experiencias teatrales más importantes para la práctica escénica del Madrid de finales de la década de 1920. Su debut profesional, sin embargo, tiene lugar en el marco del teatro comercial más importante de la ciudad, el Teatro Español, donde trabajó textos clásicos. Luego como meritoria, Hernán se sumergió en el circuito comercial enrolándose en la compañía de Ramón Caralt. Después, con el rol de dama joven, ingresó en una de las formaciones más prestigiosas del país, la de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, cuya trayectoria buscó el término medio entre los géneros comerciales –sobre todo, en la alta comedia– y el incierto teatro experimental. Es en esta última experiencia cuando la joven alcanza una visibilidad pública mayor, gracias al estreno de una obra de Eduardo Marquina. Antes de abandonar el teatro por el cine, Hernán regresó junto a Caralt por un breve período, para asumir los papeles de dama joven que le correspondían en esa compañía. Salvo contadas excepciones, los papeles que le fueron encomendados en esta primera etapa de su carrera de actriz correspondieron al tipo de la ingenua.

Si algo tienen en común estas experiencias es que, durante cuatro años, de 1928 a 1932, Hernán fue discípula de quienes, hoy, la historiografía teatral considera pioneros de la dirección en España: Rivas Cherif, García Lorca y Valle-Inclán. Además, trabajó bajo las órdenes de Caralt durante dos temporadas, un director de escena que, junto con Enrique Rambal, se especializó en la aplicación de las técnicas cinematográficas en sus espectáculos, basados en el melodrama policiaco norteamericano.<sup>140</sup> Por último, la joven

---

<sup>140</sup> Aunque de muy variable consideración en lo que a la dirección escénica se refiere, los pioneros en España fueron Jacinto Benavente, Fernando Díaz de Mendoza, Federico García Lorca, Adrià Gual, Emilio

trabajó con actores de prestigio en la escena de la época, como Fernando Díaz de Mendoza, López Heredia y Asquerino, quienes simultaneaban con frecuencia la interpretación con la dirección teatral.

Este período que abarca sus primeros pasos sobre las tablas comprende asimismo una formación no reglada, que Hernán adquirió en paralelo a su labor en las distintas compañías teatrales. La joven actriz no fue alumna en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación<sup>141</sup> pero asistió a las clases de canto de Ángeles Ottein durante cinco años, «no para cantar sino para impostar su voz»,<sup>142</sup> y aprendió baile clásico con Leila Garitey en Francia y con Sacha Goudine en Barcelona, poco antes de rodar *La tonta del bote*. Además, asistió a clases de baile español con Julia Castelao, maestra a su vez de La Argentinita o de Carmelita Sevilla. Hernán siempre reconoció en el doblaje de películas un excelente ejercicio de formación actoral y un aprendizaje útil para su trayectoria posterior, puesto que requería ver muchas veces una misma escena para calibrar y comprender los movimientos, los gestos, las actitudes, la pronunciación y las pausas de los actores.<sup>143</sup> Apenas disponemos de información que nos permita ahondar en esta labor que, durante esta etapa, ejerció entre 1932 y 1936, gracias a su paso por los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont (Île-de-France) y el contacto que allí forjó con Luis Buñuel. Por mediación de la red de amistades de sus padres, Hernán tomó contacto con la industria del cine, nada más y nada menos que en lo que, en aquella época, era sinónimo de Hollywood. En Joinville trabajó junto a los celeberrimos artistas Carlos

---

Mario, Gregorio Martínez Sierra, Enrique Rambal, Cipriano de Rivas Cherif o Ramón del Valle-Inclán. Para una panorámica de la dirección escénica en España en el siglo XX, véanse HORMIGÓN, Juan Antonio: «La condición de director de escena en España desde 1940», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 249-261; PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «La dirección escénica en España desde 1939», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 226-247, y VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «Directors of the Twentieth Century Spanish Stage», *Contemporary Theatre Review*, 7, núm. 3 (1998), págs. 1-33.

<sup>141</sup> Ver SORIA TOMÁS, Guadalupe y Eduardo PÉREZ-RASILLA: «Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)», en Fernando DOMÉNECH (coord.): *Teatro español. Autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 394-395. Por entonces, las enseñanzas teatrales de la institución que la ofertaba, se dividían en tres cursos, que reunían Declamación, Historia de la Literatura dramática, Indumentaria, Historia antigua y moderna de la Esgrima y su práctica.

<sup>142</sup> GUILMAIN, «Las escritoras...», cit. y ORTIZ, «La fama...», cit. Ver también FPSY: recorte de prensa «Fotografía de Ángeles Ottein rodeada de sus alumnas», s. f.

<sup>143</sup> Véase FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

Gardel e Imperio Argentina y, además, pudo regresar a Madrid con los contactos suficientes como para participar allí en dos películas más. Así, tras abandonar el teatro en 1932, Hernán actuó en cuatro películas, en total, asumiendo papeles episódicos, con no demasiadas intervenciones. Tras la guerra, procuró no revelar su participación en estos rodajes en la capital.

El deseo expreso de sus padres de que la joven no abandonara sus estudios forzó a Hernán a concluir el Bachillerato. También tuvo tiempo para desarrollar otras facetas, como la pintura –expuso sus acuarelas en la Casa de Andalucía de Madrid en 1931– la poesía –publicó su primer poemario en 1935– y varias colaboraciones periodísticas.

### **3.1.1. Primeras experiencias teatrales: Lyceum Club Femenino y El Caracol (1928-1929)**

Desde su establecimiento en Madrid hacia 1925, y gracias al círculo social y artístico frecuentado por sus padres, Josita Hernán tomó contacto con agrupaciones de vanguardia, en cuya actividad participó como actriz aficionada. Si bien estas manifestaciones en favor de la renovación teatral han llegado a asociarse con cierto activismo político republicano, la relación que podían guardar con ellas Antonio y Remée Hernández debiera figurar como una anomalía en semejante generalización.<sup>144</sup>

La primera actuación documentable de Hernán sucedió bajo los auspicios del simbólico ambiente, vanguardista y emancipador, del Lyceum Club Femenino, que mantuvo, desde su fundación en 1926, un vínculo estrecho con las artes escénicas. Algunas de sus socias demostraron un verdadero interés por el teatro a través de su labor como autoras, traductoras y directoras.<sup>145</sup> No tardarían, pues, en celebrarse las sesiones

---

<sup>144</sup> Véase IGLESIAS SANTOS, Montserrat: «La II República y el teatro renovador. La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia», *ADE-Teatro*, núm. 77 (1999), pág. 52. Según Hernán, una vez al mes, sus padres celebraban una tertulia en el salón árabe de la casa para discutir las novedades teatrales en España, Europa y, sobre todo, en París. Allí se reunían personas «de toda liberalidad», como los hermanos Jorge y José de la Cueva, Cipriano de Rivas Cherif, Eduardo Marquina o Melchor Fernández Almagro. Ver AE: A40/E-057, *Parada...*, doc. cit.

<sup>145</sup> Componen esta nómina de mujeres de teatro *Halma Angélico* (M.<sup>a</sup> Francisca Clar), Zenobia Camprubí, Ernestina de Champourcín, *Elena Fortún* (Encarnación Aragoneses), Trudy Graa, María de la O Lejárraga, Concha Méndez, Carmen Monné, Isabel Oyárzabal de Palencia y Pura Maortua de Ucelay. Ver NIEVA DE LA PAZ: *Autoras dramáticas...*, ob. cit., pág. 68.

de El Mirlo Blanco dedicadas a recaudar fondos para el Lyceum, las conferencias sobre teatro –por ejemplo, las que impartió Rivas Cherif– o las numerosas funciones organizadas por la sección literaria del Club.<sup>146</sup>

El 5 de junio de 1928 Hernán participó en una sesión oficiada en el salón de la sede social del Lyceum, sito en la calle Infantas, 31. La representación del sainete *El no*, de Ramón de la Cruz, un concierto de tiranas y tonadillas, interpretadas por Carmen Monné, y la proyección de siluetas goyescas, componían el programa de «La tarde de Goya», que sirvió para conmemorar el centenario de la muerte del pintor.<sup>147</sup> Hernán – conocida todavía como Josefina Hernández, «espigada belleza y segura intuición artística»– actuó junto a *Magda Donato* (Carmen Eva Nelken), Eusebio de Gorbea, Felipe Lluch, Rivas Cherif y López Rubio.<sup>148</sup> *El no* fue una de las piezas más exitosas de su autor, que escribió a partir de la comedia en un acto de Charles-François Pannard *Les petits comédiens*: Roque, el criado de Alejandro, entra a servir en casa de Don Juan de Mata y Doña Paca, su mezquina hermana, para facilitar la relación amorosa de su señor con Laura, la sobrina de ambos. Doña Paca previene a la inocente para que niegue todo cuanto le diga cualquier pretendiente. La cuestión deja de preocuparle cuando el criado la engaña haciéndole creer que es un marqués. Entonces, deseará casarse con él, como así ocurre. Don Juan aprovecha la euforia de su hermana para que consienta la unión de Laura y Alejandro. Tras acceder, Doña Paca descubre la farsa. Apenas hay datos sobre este montaje en el Lyceum. De los seis personajes, se deduce que Hernán interpretó a Laura,

---

<sup>146</sup> La entrada se vendió al simbólico precio de veinte ptas. Ver OLMEDILLA, Juan G., «Un estreno de Valle-Inclán en casa de Baroja», *El Heraldo de Madrid*, 11-V-1926, pág. 4. Estas veladas se celebraron el 8 y el 9 de mayo en casa de los Baroja. Las sesiones, dirigidas por Rivas Cherif, tuvieron lugar en mayo y junio de 1928. Véanse «Conferencias y reuniones. Actos para el día de hoy», *El Sol*, 28-V-1928, pág. 8 y «Noticias», *La Gaceta literaria*, 1-VI-1928, pág. 6. Además, remitimos a las memorias de una de las principales testigos de esta experiencia, Carmen Baroja y Nessi: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* (pról., ed. y n. de Amparo HURTADO), Barcelona, Tusquets, 1998, págs. 82-88.

<sup>147</sup> El programa de mano del acto se encuentra en CHAMPOURCIN, Ernestina de, y Carmen CONDE: *Epistolario (1927-1995)* (ed. Rosa FERNÁNDEZ URTASUN), Madrid, Castalia, 2007, pág. 103. El reportaje que *La Esfera* dedicó al club el 20 de noviembre de 1926 muestra una vista del salón del Lyceum.

<sup>148</sup> «Otras notas. La tarde de Goya en Lyceum», *La Voz*, 6-VI-1928, pág. 2. Ver también «Lyceum Club Femenino», *La Libertad*, 5-VI-1928, pág. 7; «Noticias generales», *El Imparcial*, 5-VI-1928, pág. 8; «Noticias e informaciones breves. La tarde de Goya», *La Nación*, 6-VI-1928, pág. 6; «Festivales goyescos. Ayer en el Lyceum», *El Imparcial*, 6-VI-1928, pág. 6, y «Vida cultural. Un festival interesante en el Lyceum Club», *La Época*, 6-VI-1928, pág. 4.



«niña simple, con un bordado y un canastillo en una mano, y en la otra una plana de letra de a ocho» (I, 258), resultando «monísima en su corto papel».<sup>149</sup>

Una escueta nota de prensa informa de la segunda colaboración de Hernán con el Lyceum Club, el 7 de enero de 1929. En el salón de la sede social se escenificaron el entremés de Ernestina de Champourcín *Fábrica de estrellas*, una égloga de Juan del Encina y el auto mágico de Concha Méndez, *El ángel cartero*. Los intermedios se amenizaron con piezas musicales de violín y de piano.<sup>150</sup> *Fábrica de estrellas* habría comenzado a ensayarse el 23 de diciembre de 1928, según Champourcín: «Gracias que “El Caracol” nos ayuda prestándonos sus pinto-decoradores... y hasta su propio director que dirige también nuestros ensayos».<sup>151</sup> Esta breve pieza en verso fue interpretada por María Luisa y María Teresa Pinazo, Rosa Ruiz Ferry, «Josefina Hernández» –era uno de los ángeles–, Carmenchu Salaverría y Turc. El decorado, un diseño de Maruja Mallo realizado por Algorta y Lluch, «representaba un “nacimiento” de la más castiza juguetería de Navidad: el molino, la mula y el buey, el arbolito que parece una porra y las tres santas Personas del Misterio».<sup>152</sup> Quizá se tratase de *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, que interpretaron Hernán –el pastor Lucas–, Antonia de la Infanta, Ruiz Ferry y María Luisa Pinazo. Por último, *El ángel cartero* es una obra en un acto que moderniza el viaje de los Reyes Magos a Belén contraponiendo la tradición y el progreso. En esta representación intervinieron Hernán y Salaverría –El ángel cartero y La niña, respectivamente–, con Pinazo, Ferry y Turc.

---

<sup>149</sup> «Lyceum Club Femenino», *La Nación*, 11-VI-1928, pág. 6. *El no* fue editado en *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz con un discurso preliminar de Agustín Durán, y los juicios de Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch*, 2 vols. Madrid, Gabinete Literario; Librería Europea de Hidalgo, 1843; vol. 1, págs. 252-264. Además, véase COULON, Mireille: *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau, 1993, págs. 101 y 534.

<sup>150</sup> Ver «Juguetes a los niños. En el Lyceum», *La Nación*, 5-I-1929, pág. 6; «La pascua infantil cuesta a los magos madrileños medio millón de ptas. En Lyceum», *El Sol*, 6-I-1929, pág. 5; «Los Magos. El día de los niños», *La Libertad*, 6-I-1929, pág. 5; «Celebración de la fiesta de Reyes. En el Lyceum Club Femenino», *ABC*, 8-I-1929, pág. 29; «En el Lycéum», *El Socialista*, 8-I-1929, pág. 3; «En el Lyceum Club. Una fiesta de reyes», *La Época*, 8-I-1929, pág. 1, y OBREGÓN, Antonio de, «Teatro. Noticias», *La Gaceta Literaria*, 15-I-1929, pág. 6. La transcripción del programa de mano de la función se encuentra en CHAMPOURCIN y CONDE: *Epistolario...*, ob. cit., pág. 262.

<sup>151</sup> *Ibidem*, págs. 255-263.

<sup>152</sup> «Celebración de la fiesta de Reyes...», cit. *Fábrica de estrellas* permanece inédito.

La certeza sobre la participación de Hernán en la siguiente experiencia teatral resulta controvertida. En noviembre de 1928 Rivas Cherif había abierto en un sótano de la calle Mayor las puertas del que era promesa de constituirse en un teatro experimental, dispuesto para dinamizar el contexto escénico del momento. La Sala Rex de El Caracol acogió las propuestas que no podían estrenarse en el circuito comercial.<sup>153</sup> «Josefina Hernández» aparece en el sucinto elenco artístico que la prensa ofreció con el programa de funciones previstas hasta final de año, sin embargo, desconocemos en cuántas funciones intervino.<sup>154</sup> Es posible que participara en los ensayos de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Según los «apuntes desvaídos» de Margarita Ucelay sobre la peripecia de El Caracol, la obra nunca llegó a estrenarse en la Sala Rex porque el día del estreno el texto fue incautado.<sup>155</sup> El acto estaba previsto el 5 de febrero, pero se pospuso al día siguiente y coincidió entonces con la muerte de la reina María Cristina. Rivas Cherif no quiso retrasar más el estreno y desacató el luto oficial. En pleno ensayo el general Enrique Marzo, jefe de policía, se presentó en la Sala Rex con orden de clausurarla y de incautar el texto. El incidente significó el fin de El Caracol. Ahora bien, los recuerdos que Hernán difieren con lo escrito hasta ahora:

La segunda vez que yo salí a un escenario fue [...] haciendo un duendecillo del [sic] *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, con la hija de Casa Rojas en una compañía de

---

<sup>153</sup> Para la historia de El Caracol, véanse GARCÍA LORCA, Federico: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (ed. Margarita UCELAY), Madrid, Cátedra, 1999; AGUILERA SASTRE, Juan y LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel: «Los tres primeros montajes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Breve historia de tres experimentos teatrales», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Madrid), 6, núm. 12 (1992), págs. 113-130, y AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, ob. cit., págs. 119-133. Sobre el repertorio de la compañía, véase RIVAS CHERIF, Cipriano de: *Teatro (1926-1946)* (ed. Begoña RIESGO), Madrid, CDN, 2013.

<sup>154</sup> Ver Regina, «Una charla con “Caracol”», *Diario de Córdoba*, 17-I-1929, pág. 1. Díez-Canedo, que asistió a las sesiones, no mencionó a Hernán en sus críticas. Véase Díez-CANEDO, Enrique: *El teatro y sus enemigos. El teatro español de su tiempo (artículos de crítica teatral)* (est., ed. y n. de Gregorio TORRES NEBRERA), Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2008, págs. 419-425. La joven tampoco participó en *Orfeo*, de Cocteau, según el programa de mano de la función, en GARCÍA RUÍZ, Víctor: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, La Casa de la Riqueza, 2010.

<sup>155</sup> AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, ob. cit., pág. 132. Los autores se refieren a la edición de Margarita Ucelay, ya citada.

teatro que se llamaba El Caracol, que dirigía Cipriano Rivas Cherif, y que estaba [sic] Felipe Lluch, y García Lorca, que estaba siempre allí con nosotros.<sup>156</sup>

Según el programa que conserva la Fundación Federico García Lorca —lo reproduce Ucelay en su edición—, los duendecillos fueron interpretados por Luisito y Pastora Peña. La veracidad del testimonio de Hernán es cuestionable, pero no nos parece extraño que la actriz no insinúe a su interlocutor el funesto final de la anécdota. La mención de Victoria Rojas Rosado tampoco es gratuita en el contexto de esta entrevista pero, además, existen dos documentos que probarían que Hernán frecuentó la Sala Rex: el primero es una fotografía en la que la muchacha aparece entrevistando a Pepita Samper Bono, elegida Señorita España en enero de 1929, y en cuyo reverso puede leerse «Miss España 1928 [sic]. En El Caracol». El segundo se trata de la reproducción de un dibujo dedicado por su autor, con el característico autógrafo: «A “Josefinita”. Federico García Lorca. 1929. Ensayos del Perlimplín».<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Hernán le relató la anécdota de El Caracol a Fernando Méndez-Leite para justificar su relación de amistad con José Rojas Moreno, embajador de España en París hasta 1960, que intercedió por ella para regular su situación en la ciudad. Poco antes del estreno de la obra de García Lorca, Rivas Cherif enumeró a los miembros de El Caracol, salvo a «Regina» y a Victoria Casa Rojas, que refiere al final: «Logramos reunir elementos tan importantes como *Magda Donato*, Natividad Zaro, Gloria Martínez Sierra, Carmen de Juan, Josefina Hernández y una señorita de la aristocracia cuyo nombre aún no podemos dar», en Regina, «Una charla...», cit. De hecho, Ucelay documenta la frecuencia de Victoria Rojas Rosado en los ensayos. En definitiva, no podemos sino conjeturar que, o bien Ucelay omitió el nombre de Josita Hernán, o bien se designaron cuatro intérpretes para los dos duendecillos para turnarse en las sucesivas representaciones.

<sup>157</sup> Ver FPSY: fotografía «Pepita Samper. Miss España 1928. En el Caracol», M. Orríos, 1928, y reproducción del dibujo «“A Josefinita”, de Federico García Lorca», [¿1929?]. Este dibujo pertenece accidentalmente a la colección de Fina de Calderón, quien lo reprodujo para enviárselo como felicitación a sus allegados, entre ellos, a la propia Hernán. Cuando la artista recibió la postal, escribió sobre la misma este texto con el fin de aclarar el posible malentendido que, naturalmente, propicia la dedicatoria del dibujo «A Josefinita»: «Este dibujo se lo dedicó Federico García Lorca a Josita Hernán niña, cuando esta ensayaba un duendecillo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en la Sociedad El Caracol que dirigía Cipriano Rivas Cherif. Josita Hernán se lo ofreció a Fina de Calderón para su “Museo del Amor”. Madrid, año 1975». Fina de Calderón no pudo ser la destinataria original del dibujo fechado en 1929 porque nació en 1927. También debemos reparar en las noticias que Champourcín reportaba a su amiga Carmen Conde sobre la organización de la fiesta de Reyes de 1929 en la que participó Hernán, para la cual, la poeta y otras mujeres del Lyceum recurrieron a la colaboración de los miembros de El Caracol. Ver CHAMPOURCIN y CONDE: *Epistolario...*, ob. cit., págs. 260-261. El dibujo está catalogado con el número 159 en HERNÁNDEZ,

Pasará casi un año hasta que Hernán se suba de nuevo a un escenario. Mientras llegaba el momento de regresar a las tablas, continuó los estudios y su colaboración semanal en *La Correspondencia Militar*.

### 3.1.2. Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (1929-1930)

La amistad de Antonio y Remée Hernández con Eduardo Marquina favoreció el debut de Josita Hernán como actriz profesional en el teatro. En los años treinta, la relevancia artística de este valedor se medía, sobre todo, por su categoría de dramaturgo consagrado, si bien ocupaba un puesto significativo en la esfera intelectual, en calidad de miembro electo de la Real Academia Española (1931) y presidente de la Sociedad de Autores Españoles (1932). Duradero y afectivo, el vínculo que se estableció entre Marquina y Hernán –a quien ella se refería como su «padrino artístico»<sup>158</sup> descubriría

---

Mario: *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares; Fundación Federico García Lorca, 1998, pág. 200.

<sup>158</sup> CABRERIZO, «Josita Hernán», cit. Además, véanse «Disertación poética. «Desde el Poema del Cid hasta García Lorca», *La Vanguardia*, 26-XI-1933, pág. 8; GRACIÁN, «Josita Hernán...», cit. y MENÉNDEZ-CHACÓN, Manuel, «Josita Hernán descansa en Madrid, *Blanco y Negro*, 4-VIII-1962, págs. 92-94. En 1935 este padrinazgo renovó sus votos con el prólogo de Marquina a *El pescador de estrellas*, primer poemario de la actriz. Proemio, huelga indicarlo, afectado por los convencionalismos que Plaza-Agudo detecta en los prólogos y reseñas de crítica literaria de la obra de las poetisas de preguerra, fruto de los prejuicios sobre la creación literaria femenina: espontaneidad, sencillez expresiva, predominio de la temática amorosa y sentimental, subjetivismo, etc. Ver «Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetisas de preguerra», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, pág. 86. Décadas más tarde –la carta no tiene fecha pero a escribió después de 1957, al menos, once años tras la muerte del autor–, Hernán dirigió una felicitación navideña a la viuda de Marquina, «no sin dedicar un recuerdo –por mi parte emocionado y lleno de gratitud– hacia el llorado poeta, y si muestro a mis alumnos la belleza de su obra, no hago sino pagar personalmente y como española la deuda de gratitud que todos tenemos para con él», en AMORÓS GUARDIOLA, Andrés: *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Madrid, Castalia, 2005, pág. 446. Eduardo Marquina (1879-1946) fue uno de los autores que dominó la cartelera durante buena parte del primer tercio del siglo XX. Su dramaturgia modernista adquirió notoriedad en la década de 1910 gracias al «discurso cívico» que adoptó para salvaguardar la malograda conciencia nacional y prodigar su regeneración. El autor de *En Flandes se ha puesto el sol* siguió cultivando el drama histórico poético con notable éxito, y sus piezas fueron estrenadas por María Guerrero, Margarita Xirgu y Josefina Díaz Artigas. La ideología conservadora y religiosidad de Marquina nunca se desvincularon de su obra, lo que no es óbice para su buena recepción

un talento interpretativo a la escena madrileña, que el dramaturgo reivindicó ante los padres de la joven, que habían tratado de disuadir su inclinación por el teatro en varias ocasiones. La insistencia de Marquina y el consentimiento de María Guerrero López y de Fernando Díaz de Mendoza Guerrero permitieron que la niña debutara en el Teatro Español el 13 de enero de 1930.<sup>159</sup>

El coliseo había reabierto sus puertas en 1929, tras cinco años de reformas en el edificio, que impidieron a Fernando Díaz de Mendoza Aguado disfrutar la concesión de la que resultó adjudicatario. El ayuntamiento compensó este trastorno prolongando la concesión hasta mayo de 1930. Como ha indicado Aguilera Sastre, el período de inactividad en el Teatro Español recuperó el debate sobre la necesidad de un teatro nacional y la dignificación de los espectáculos que debía acometerse sobre sus tablas.<sup>160</sup> La reapertura del local, sin embargo, descubrió un edificio nuevo, y nada más: no solo continuaron vigentes el sistema administrativo habitual y la concesión a la compañía Guerrero-Mendoza –con la inercia escénica que esto suponía–, sino que se eludió una remodelación del escenario, condenando así las propuestas más novedosas. Por otra parte, la situación de la compañía Guerrero-Mendoza no era mucho más halagüeña. Primero, porque prevalecía el recuerdo de la actriz María Guerrero, fallecida en 1928, y la formación, aunque mantenía el nombre de la histórica pareja de actores, en realidad estaba encabezada por la sobrina y el hijo de estos, de menor lustre. Además, durante la década

---

crítica en la escena de los años treinta. Ver HERNANZ ANGULO, Beatriz: «Marquina y la generación del 98. *En Flandes se ha puesto el sol*: conformismo y rebelión en el drama histórico», en Florencio SEVILLA ARROYO y Carlos ALVAR EZQUERRA (coords.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2., Madrid, Castalia, 2000, pág. 248 y NUEZ, Manuel de la: *El teatro de Eduardo Marquina*, Ann Arbor, UMI, Dissertation Services, 2003. Para la recepción crítica del teatro de Marquina, remitimos a HERNANZ ANGULO, Beatriz: *La recepción crítica del teatro de Eduardo Marquina*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Andrés Amorós Guardiola, Universidad Complutense de Madrid, 1994. En última instancia, hemos de anotar que Marquina fue designado para presidir la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, creada en 1938. Véase MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 29.

<sup>159</sup> Este gesto de los actores fue correspondido a lo largo de la temporada desde la benévola tribuna de *La Correspondencia militar*, a cargo del padre de Hernán, que se declaró deudor de los artistas por «razones de gratitud», en HERNÁNDEZ BALLESTER, A., «En el teatro Español. “Sancho Avendaño”, de Linares Rivas», *La Correspondencia militar*, 25-I-1930, pág. 4.

<sup>160</sup> AGUILERA SASTRE, Juan: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, CDT, 2002, pág. 217.

de 1920 la crítica había insistido en la conveniencia de representar a los clásicos sin refundir y en democratizar la oferta.<sup>161</sup> Por eso, los concesionarios consideraron el resultado de la última temporada de clásicos que Ricardo Calvo –a quien le habían subarrendado el local–, que había acabado en diciembre de 1929. El mayor elogio de Calvo había consistido en ofrecer su repertorio a precios populares, pero las piezas que lo componían eran refundiciones.<sup>162</sup> Por último, la compañía Guerrero-Mendoza no debía perder de vista la actividad de la novedosa Compañía Clásica de Arte Moderno que, dirigida por Rivas Cherif, proponía abordar los clásicos con un criterio moderno para acercarlos al público contemporáneo.<sup>163</sup> En fin, la inauguración de la temporada oficial del Teatro Español requería el esfuerzo de la compañía para encontrar el equilibrio entre la exigencia de la crítica y el gusto conservador de su público.

Entre enero y abril de 1930 la formación estuvo integrada por Pedro Abad, Francisca Alcántara, Mariano Alonso, Luisa Armayor, Irene Barroso, Encarnación Bofill, Luz Carrillo de Albornoz, Luis Castellanos, Rosario Castellanos, Remedios Climent, Joaquina B. Compte, Alberto Contreras (hijo), Fernando Díaz de Mendoza Aguado, Fernando Díaz de Mendoza Guerrero, Ricardo Espinosa, Emilio Fábregas, Fernando Fernández de Córdoba, Adoralina García, María Guerrero López, Antonio H. Vázquez, Josita Hernán, Ricardo Juste, Emilio Mesejo, Fausto Montojo, Fifi Morano, Leonor Moreno, José Navarro, Ángel Ortega, María Ortega, Enrique Pelayo, Rosario Pino, Enrique Quijano, Fernando Sala, Juan Santafé, Josefina Taboada, Josefina Tapias, Emilio Thuiller, María Valentín y Ricardo Vargas.

---

<sup>161</sup> Ver DOUGHERTY, Dru: «El legado vanguardista de Tirso de Molina», en Juan Antonio HORMIGÓN (coord.): *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1983, págs. 11-28.

<sup>162</sup> El teatro barroco español inició un progresivo regreso a la escena con la llegada del siglo XX, normalmente mediante la refundición. Ver DOUGHERTY, Dru y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, págs. 33-35, y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, págs. 241-253. A menudo, su reposición implicaba una estética realista pensada para un público selecto. Por cierto, el refundidor solía cobrar íntegramente los derechos de autor. Ver AGUILERA SASTRE, Juan: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, CDT, 2002, págs. 209-210.

<sup>163</sup> Véanse AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, ob. cit., págs. 157-164 y GIL FOMBELLIDA, M.<sup>a</sup> Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, págs. 77-93.

*Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, inauguró con solemnidad la temporada el 13 de enero de 1930, dos días más tarde de lo previsto debido a las dificultades que surgieron en la instalación del decorado. La propuesta pareció acertada y el público reaccionó favorablemente.<sup>164</sup> El triunfo, pues, alivió la situación de la compañía a ojos de la crítica, que destacó el respeto demostrado hacia el texto. Las alabanzas se dirigieron hacia la moderna escenografía, que permitió rechazar la versión refundida. Fernando Mignoni afrontó la variedad de espacios dramáticos componiendo un decorado versátil que facilitara las mutaciones, incluso a telón levantado, gracias a diversos motivos ornamentales –«coronas en los interiores de palacio, torres en la casa de Diego Laínez, corazones traspasados en la de Jimena»–, que mantenían la unidad del conjunto mediante el predominio del color gris, con el que, asimismo, armonizaba el vestuario, de Comba. Esta disposición de la escena dio pábulo a las expectativas de la crítica, aun las quejas de Enrique Díez-Canedo sobre la excesiva horizontalidad en el movimiento de los actores y la insatisfactoria actuación de María Guerrero López.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Guillén de Castro es el autor del teatro del Siglo de Oro español cuya dramaturgia –indica García Lorenzo– «tiene un tono generalmente burgués –y en ocasiones heroico– y ello tanto por los temas desarrollados como por los personajes que protagonizan los conflictos llevados a escena», en CASTRO, Guillén de: *Las mocedades del Cid* (ed. Luciano GARCÍA LORENZO), Madrid, Cátedra, 1984, pág. 18.

<sup>165</sup> Díez-CANEDO, E., «Español. Compañía Guerrero-Mendoza, “Las mocedades del Cid”», *El Sol*, 14-I-1930, pág. 10. Véase además ALSINA, José, «La Semana teatral», *La Nación*, 14-I-1930, pág. 2; ARAUJO-COSTA, Luis, «Presentación de la compañía Guerrero-Mendoza con la comedia de don Guillén de Castro y Bellvis “Las mocedades del Cid”», *La Época*, 14-I-1930, pág. 1; CARPIO, Juan del, «En el Español. Inauguración de la temporada», *La Correspondencia militar*, 14-I-1930, pág. 4; CUEVA, José de la, «Español. “Las mocedades del Cid”», *Informaciones*, 14-I-1930, pág. 6; FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «De crítica teatral. La compañía Guerrero-Mendoza, en el Español. “Las Mocedades del Cid”», *La Voz*, 14-I-1930, pág. 2; FERNÁNDEZ LEPINA, Antonio, «Anoche, en el Español. Inauguración de la temporada», *El Imparcial*, 14-I-1930, pág. 5; «Informaciones y noticias Teatrales. En Madrid. Español», *ABC*, 14-I-1930, pág. 41; J.G.O., «La compañía de Díaz de Mendoza se presenta en el Español con “Las mocedades del Cid” de don Guillén de Castro», *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1930, pág. 6; M.M., «Los teatros. Español. Compañía Guerrero Mendoza. Inauguración: “Las mocedades del Cid”, de Guillén de Castro», *La Libertad*, 14-I-1930, pág. 2; MORI, Arturo, «Crónica de teatros. Se inaugura en el Español la temporada de la compañía Guerrero-Mendoza», *El Liberal*, 14-I-1930, pág. 3; «Teatros. Español. Presentación de la Compañía Guerrero-Mendoza», *El Socialista*, 14-I-1930, pág. 3; «En el español», *ABC*, 16-I-1930, pág. 13; MIQUIS, Alejandro, «Temporada que termina y temporada que empieza», *La Esfera*, 16-I-1930, págs. 8-9; GIL VICENTE, «Sobre el escenario y entre bastidores», *Nuevo Mundo*, 17-I-1930, pág. 32; *Crónica*, 19-I-1930, pág. 4, y «Gaceta teatral madrileña», *El Heraldo de Madrid*, 11-I-1930, pág. 5.

Al repasar el contexto en que se gesta, representa y recibe este novedoso montaje, la elección de *Las mocedades del Cid* no parece sino una estrategia diseñada para satisfacer a la impaciente tribuna crítica que, por cierto, esta vez eludió la demanda democratizadora de los clásicos. Después de esta concesión, la compañía fue leal a su público y regresó a la exasperante normalidad. Otra, ya inextricable, es la cuestión ideológica subyacente en la elección de *Las mocedades del Cid* para inaugurar el primer coliseo de Madrid en vísperas de la inminente caída de la dictadura. El acontecimiento se presta a la connotación política pero no obviamos la proximidad del tercer centenario de la muerte de Guillén de Castro, que se cumpliría en julio de 1931. En cualquier caso, y desamparada por la inexistente libertad de expresión, la prensa no aludió a la actualidad política: los diarios conservadores *La Nación* y *La Época* enfatizaron el tradicionalismo de la obra y los progresistas se limitaron a celebrar su novedad. *El Sol* ofreció un parecer más crítico al mencionar las «vacilaciones del rey» o cuestionando la representación de los episodios de «profunda religiosidad».<sup>166</sup> En cuanto a la interpretación, nadie pasó por alto la ausencia de las figuras más notables de la compañía del Teatro Español, Fernando Díaz de Mendoza Aguado, Rosario Pino y Emilio Thuiller. Ni la sobrina de María Guerrero ni el hijo de Fernando Díaz de Mendoza resultaron convincentes en sus respectivos papeles de Jimena y El Cid. Los habituales secundarios, en cambio, salieron airosos de su empeño.

Si alguien llamó la atención y causó sorpresa, esa fue Josita Hernán.<sup>167</sup> En su papel como Infanta Doña Urraca asumió el riesgo de encarnar un personaje que podía exceder sus cualidades físicas –en 1930 la actriz era todavía una muchacha de quince años, de constitución menuda y rasgos aniñados– e interpretativas. La creciente intensidad de su papel se reforzaba por la función dramática de dos objetos, las espuelas y el venablo sangriento, aunque suponemos que la presencia de Hernán dulcificó el personaje.<sup>168</sup> Un repaso a la crítica rebate cualquier impresión dudosa. El único reparo lo protagonizó la

---

<sup>166</sup> DÍEZ-CANEDO, «Español. Compañía Guerrero-Mendoza...», cit.

<sup>167</sup> La imagen de Hernán apareció en varios rotativos. Ver «Correo de teatros. Josita Hernán», *Informaciones*, 23-I-1930, pág. 5; «Espectáculos. Un debut», *ABC*, 2-II-1930, pág. 66; *Nuevo Mundo*, 7-II-1930, pág. 17; *La Esfera*, 15-II-1930, pág. 12, y «Los líricos», *La Libertad*, 20-II-1930, pág. 5.

<sup>168</sup> Remitimos a MCBRIDE, Charles A.: «Los objetos materiales como objetos significativos en *Las mocedades del Cid*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, núms 3-4 (1961), págs. 448-458. Véase la caracterización de actriz en FPSY: fotografía «Josita Hernán caracterizada como Doña Urraca en “Las mocedades del Cid”», anón., [¿1930?].



observación de Díez-Canedo: «Una actriz muy joven, Josita Hernán, que se presentaba por primera vez al público en el papel de Infanta Doña Urraca, no del todo adecuado a sus aptitudes, dio muestras de viva intuición y prenda de un talento que ha de brillar muy claro a su verdadera luz». El resto de los críticos aplaudió la feliz promesa. Manuel Machado vaticinó que sus posibilidades «cuajarán, seguramente, en la práctica de la escena», como Melchor Fernández Almagro –«da motivos para creer en el futuro de este tierno y simpático temperamento de artista. Anotemos el nombre con esperanza gustosa»– y Luis Araújo-Costa: «[le] aguardan muchos triunfos en la escena si estudia y sabe encarrilar sus buenas disposiciones». Juan González Olmedilla advirtió la «airosa revelación de una actriz de quince años [...] henchida de promesas venturosas». Antonio Fernández Lepina también quiso destacar a la joven: «No solo salió airoso de su empeño, sino que imprimió a las principales escenas todo el encanto de su juventud, dando emotividad muy efectiva a las intervenciones dramáticas». José de la Cueva, compañero de redacción de la madre de Hernán en *Informaciones*, manifestó su adhesión al parecer general porque, «a pesar de su extremada juventud, mostró excepcionales dotes [...]. Une a una linda figura una voz gratisima y flexible y un gran dominio de sus actitudes y sus gestos». *La Correspondencia Militar* publicó un previsible y amplio elogio, que firmó Juan del Carpio: «a fe, que a no saberlo, hubiéramos creído que estaba familiarizada con la escena. [...] Tiene soltura, gran dominio de su persona, da al personaje el tono adecuado y [...] siente la emoción de lo que expresa».<sup>169</sup>

A mediados de enero comenzó un goteo de disensiones en la compañía. Se rumoreaba que el ayuntamiento había aprobado una lista de bajas donde figuraban Thuiller, Fernández de Córdoba y Josita Hernán. Probablemente, la inminente salida de la actriz tenía más que ver con su excepcional situación en la compañía, que con el aciago porvenir de esta.<sup>170</sup> Hernán no intervino en los estrenos ni en las reposiciones que

---

<sup>169</sup> Véase DÍEZ-CANEDO, «Español. Compañía Guerrero-Mendoza...», cit.; M.M., «Los teatros. Español. Compañía Guerrero Mendoza...», cit.; FERNÁNDEZ ALMAGRO, «De crítica teatral...», cit.; ARAUJO-COSTA, «Presentación...», cit.; J.G.O., «La compañía...», cit.; FERNÁNDEZ LEPINA, «Anoche...», cit.; CUEVA, «Español...», cit., y CARPIO, «En el Español. Inauguración...», cit.

<sup>170</sup> Las primeras en abandonar la formación fueron Fifi Morano –para casarse con el actor Julio Goróstegui– y Socorro González. Fernández de Córdoba abandonó la compañía antes que Hernán. Ver «Correo de teatros. Baja y boda», *Informaciones*, 15-II-1930, pág. 6; «Correo de teatros. Crisis en el Español», *Informaciones*, 18-II-1930, pág. 9; «Correo de teatros. Thuiller y Fernández de Córdoba»,

siguieron a *Las mocedades del Cid: Las hogueras de San Juan*, de Juan Ignacio Luca de Tena; *Sancho Avendaño*, de Manuel Linares Rivas; *Malvaloca*, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; *La Dolores*, de José Feliú y Codina; *Ella o el diablo*, de Rafael López de Haro; y *Rondalla*, de los hermanos Álvarez Quintero.

La compañía requirió su participación para el estreno de *Los tres mosqueteros*. Luis Fernández Ardavín y Valentín de Pedro habían trabajado en la adaptación de la primera parte de la trilogía más popular de Alexandre Dumas desde 1930, y el estreno prometía ser, si no un evento literario memorable, sí un espectáculo suntuoso con más de cincuenta artistas.<sup>171</sup> El 1 de marzo la obra halló el favor de los asistentes, un aval que la mantuvo durante un mes y medio en cartel.<sup>172</sup> La adaptación de las novelas clásicas del siglo XIX, tan característica en el período de entreguerras, se apoyó en el éxito del público, a pesar de la reciedumbre de la crítica.<sup>173</sup> La novela de Dumas ya contaba con adaptaciones teatrales y cinematográficas, y esta, en verso, se sumaba al corpus con el reconocimiento de su autonomía teatral frente a la novela. Los autores condensaron el relato sin otra pretensión que la de distraer a la concurrencia: entre 1626 y 1628,

---

*Informaciones*, 20-II-1930, pág. 5; «Noticias y rumores. Lo del Español», *Informaciones*, 1-II-1930, pág. 6, y «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 24-I-1930, pág. 6.

<sup>171</sup> Ver «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 8-I-1930, pág. 7 y «Gacetillas teatrales», *La Voz*, 5-III-1930, pág. 7.

<sup>172</sup> Véase Díez-Canedo, E., «El teatro. “Los tres mosqueteros”», *El Sol*, 2-III-1930, pág. 12; Hernández Ballester, A., «Los estrenos celebrados anoche. En el Español. “Los tres mosqueteros”», *La Correspondencia militar*, 2-III-1930, pág. 4; M.M., «Los teatros. Español. “Los tres mosqueteros”, tres actos con nueve cuadros, por Luis F. Ardavín y Valentín de Pedro, sobre la novela de Dumas», *La Libertad*, 2-III-1930, pág. 8; Alsina, José, «La vida teatral. Estrenos. Español. “Los tres mosqueteros”», *La Nación*, 3-III-1930, pág. 17; Araujo-Costa, Luis, «Veladas teatrales. Español. Estreno de la famosa novela de Alejandro Dumas, en tres actos, divididos en ocho cuadros, escrita en verso por Luis Fernández Ardavín y Valentín de Pedro, “Los tres mosqueteros”», *La Época*, 3-III-1930, pág. 1; Cueva, José de la, «Correo de teatros. En el Español. “Los tres mosqueteros”», *Informaciones*, 3-III-1930, pág. 4; Fernández Almagro, M., «Los estrenos celebrados el sábado. En el Español. Estreno de “Los tres mosqueteros”», *La Voz*, 3-III-1930, pág. 2; J.G.O., «“Los tres mosqueteros” obtuvieron un franco éxito popular en el Español», *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1930, pág. 5; Mori, Arturo, «Crónica de teatros. En el Español. “Los tres mosqueteros”, adaptación escénica en verso, de Ardavín y Valentín de Pedro», *El Liberal*, 3-III-1930, pág. 5; Un espectador sencillo, «Teatralerías. Español. “Los tres mosqueteros”», *El Siglo Futuro*, 3-III-1930, pág. 3; Miquis, Alejandro, «Semana teatral», *La Esfera*, 8-III-1930, págs. 6-7, y Cueva, José de la, «Teatros», *Mujeres españolas*, 9-III-1930, pág. 24.

<sup>173</sup> Ver Dougherty y Vilches de Frutos: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 249-250.

D'Artagnan y sus amigos se enfrentan al cardenal Richelieu y conocen los supuestos amores de Ana de Austria con el duque de Buckingham, desencadenante de varios episodios en los que intervienen los mosqueteros. Los ocho decorados de Mignoni – planos superpuestos con pinturas figurativas de marcado realismo– fueron elogiados, no así el elenco artístico, en el que pesó la dudosa adecuación de Guerrero López como Constanza Bonacieux. Por su parte, Hernán cosechó aplausos en el papel de la Cantinera, cuya anecdótica y graciosa aparición constituía el contrapunto cómico en la abarrotada escena, que dirigió el veterano Díaz de Mendoza.<sup>174</sup>

El éxito condicionó la programación del resto de las obras, que se programaron combinadas con *Los tres mosqueteros: Entre desconocidos*, de López de Haro; *Concha la limpia*, de los Álvarez Quintero; *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega; *La vida es más* y *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina; *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina; *Mensajero de paz*, de Eusebio Blasco; *El ladrón*, de Henri Bernstein y *Mancha que limpia*, de José Echegaray, y el estreno de *Peleles*, de Francisco de Vía.

El balance de la temporada ofreció un repertorio anacrónico y conservador casi todo compuesto por reposiciones, que la compañía había estrenado entre 1927 y 1929. A excepción de *Las mocedades del Cid*, acabó apostando por las versiones refundidas. La labor desempeñada por Hernán arroja una actividad intensa. Además de la responsabilidad que se le confirió en la obra inaugural de la temporada, intervino en sesenta y dos funciones, del centenar y medio total de la temporada, es decir, un índice de participación del 41%. Esta experiencia contrasta con las anteriores en el Lyceum o El Caracol, sobre todo, en un nivel discursivo.<sup>175</sup>

La prórroga de la concesión del Teatro Español le fue denegada a Fernando Díaz de Mendoza y su compañía terminó la temporada el 14 de abril de 1930. A partir de entonces, prosiguió el controvertido debate sobre la gestión del coliseo, que se había

---

<sup>174</sup> «Así, en el [cuadro] primero, en que la linda figura juvenil de Josita Hernán, tan airosa en un papelillo insignificante por el texto, pone la nota más grata en el compacto grupo de mosqueteros que oyen las bravatas de los campeones», en DíEZ-CANEDO, «El teatro...», cit. Véase una fotografía de la actriz caracterizada en «Bellezas españolas», *Informaciones*, 21-III-1930, pág. 1.

<sup>175</sup> La encuesta de *La Nación* «Hacia una renovación teatral» recogió el escepticismo de Díaz de Mendoza Aguado ante la actividad de los teatros independientes. A su parecer, el circuito comercial ya estrenaba obras suficientemente interesantes, y aseguraba: «Todos los tanteos fracasados alrededor de esta idea me afirman en mi opinión», en DÍAZ DE MENDOZA, Fernando, «Nuestras encuestas. Hacia una renovación teatral», *La Nación*, 2-IV-1930, pág. 14.

avivado después de que el marqués de Fontalba, concejal del Ayuntamiento de Madrid, presentara las nuevas bases para la concesión del local.<sup>176</sup> El rastro de Hernán se pierde entre mayo y septiembre de 1930. Solo tenemos noticia del recital de poesía modernista que ofreció en San Roque (Cádiz), antes de proseguir, en compañía de su familia, su viaje hacia la tierra natal de su madre, Argelia.<sup>177</sup>

### **3.1.3. Compañía de dramas policiacos Caralt y Compañía de espectáculos modernos Caralt (1930-1932)**

El paso de Josita Hernán por la compañía de Ramón Caralt abarca dos etapas que reflejan su progresión como actriz. Si en la temporada 1930-1931 se desempeñaba como meritoria, en la de 1932-1933 ya asumió personajes con mayor peso en la trama de las obras. No obstante, el personaje que interpretó no varió. Aunque no disponemos de la lista completa de estos, podemos consignar la identificación de la actriz con el tipo de la ingenua, que la crítica realizó empleando los términos «graciosa», «mona», «ingenua» y, en algún caso, «moderna» e «insinuante».

Desde una perspectiva de conjunto, valorar esta experiencia en la trayectoria profesional de Hernán implica considerar la singular dinámica de Caralt.<sup>178</sup> En la temporada 1930-1931, en plena convulsión de los escenarios político y teatral, Caralt encabezó una modesta compañía adscrita al subgénero del melodrama policiaco y consagrada al entretenimiento de un público de extracción popular. Su actividad escénica señala una comprensión del teatro como medio lucrativo: la asiduidad a la práctica de la

---

<sup>176</sup> Ver «Un problema de arte. La nueva concesión del Teatro Español», *Informaciones*, 4-IV-1930, pág. 3. A grandes rasgos, se postulaba un teatro a espaldas de la experimentación y de los nuevos autores: durante la concesión, la compañía ofrecería, al menos, dos clásicos españoles por temporada, preferiblemente sin refundir, y dos obras extranjeras, y una serie de funciones a precios asequibles. El padre de Hernán censuró la propuesta y defendió la independencia del Teatro Español respecto del ayuntamiento. Véanse HERNÁNDEZ BALLESTER, A., «Un proyecto desgraciado. El asunto del Teatro Español», *La Correspondencia militar*, 11-IV-1930, pág. 4 y «El asunto del Teatro Español. Una charla con Calderón de la Barca», *La Correspondencia militar*, 13-IV-1930, pág. 4.

<sup>177</sup> Ver M., J.D. de, «De San Roque. Josita Hernán», *El Calpense de Gibraltar*, 28-VI-1930.

<sup>178</sup> Véase una aproximación a la trayectoria de Ramón Caralt en GÓMEZ GARCÍA, Alba «Teatro de la emoción: Compañía de dramas policiacos Caralt», *Don Galán*, núm. 6 (2016). Remitimos a este trabajo para completar el estudio de la actividad de su compañía en la temporada 1930-1931. En este epígrafe nos ocupamos exclusivamente de la labor desempeñada por Hernán y de su recepción crítica.

seudotraducción y la producción, tan amplia como incierta, de las obras escritas; la publicidad de las mismas, a menudo fraudulenta; la reposición de un repertorio propio, popular y anacrónico, en aleación con estrenos afines y a los géneros de mayor éxito del momento; una programación que alterna reposiciones y estrenos a un ritmo frenético; y la disposición de la escena según los cánones tradicionales, dilucidan una compañía eminentemente comercial, en apariencia, poco comprometida con las corrientes de renovación y participante del eclecticismo de géneros teatrales.

Sin embargo, el repertorio de la formación no fue ajeno a la crisis que sacudieron la política y la sociedad del momento. Mientras que la mayoría de los textos –sobre todo, los escritos por Caralt hacia 1910– prodigan el discurso conservador propio del melodrama policiaco, otros más recientes, como *El extraordinario caso del fiscal Freeman*, *Dictadura*, de Enrique López Alarcón, o *La cartera del muerto*, de Pedro Muñoz Seca, cuestionan la noción de justicia y, sobre todo, la vigencia legal de la pena de muerte. Esta se presenta desde puntos de vista distintos, si bien el desenlace privilegia una concepción que disiente de la justicia institucionalizada, lo que no implica que el triunfo del bien sobre el mal empañe un final moralizante. Otros temas secundarios, pero habituales, son la geopolítica y la relación entre los gobiernos y su ejército, el poder de las élites ocultas, la corrupción de las instituciones de gobierno, las prácticas espiritistas y la suplantación de identidad; temas que, a su modo, reflejan el trasfondo de las relaciones sociales en el contexto de entreguerras, donde prima el individualismo inconformista como medio de supervivencia en un mundo incierto. En conjunto, el repertorio expresó cierta disconformidad con el orden social establecido, basado, no obstante, en un discurso maniqueo y conservador, y en el melodramatismo de los argumentos, ficticios. Como poso de estos temas, quedan los tópicos sobre otras culturas, en especial, la norteamericana, que estas obras contribuyeron a introducir al público español del primer tercio del siglo XX.

El empresario Caralt demostró ser consciente de sus posibilidades: lo que podía ofrecer y quién lo demandaría –un espectador que antepone lo espectacular a lo teatral– y, desde esta óptica, fue sensato alternando su repertorio clásico con estrenos de temática similar. Su pragmatismo le dictó la elección de textos que asegurasen la uniformidad de los decorados para no comprometer la rentabilidad de la escenificación ni limitar las posibilidades de combinación en las sesiones dobles diarias. Así, el primer acto y el cuarto suceden en interiores amplios, salones, normalmente, y despachos o gabinetes, en el segundo acto, todos equipados con el mismo mobiliario –ventanales, chimeneas,

armarios, cuadros—, previsto para su utilización efectista. Esta estrategia de programación debió resultar asfixiante para el trabajo de los artistas —la tiranía de la novedad impuso entre cinco y quince funciones por cada obra, aproximadamente, en la temporada 1930-1931—, salvo, quizá, para un veterano Caralt, que dispuso de un repertorio a medida, es decir, el mismo que escenificó una y otra vez durante años.

La segunda etapa de Hernán con Caralt fue breve pero intensa, ya que la actriz asumió papeles con una presencia mayor en las dos grandes apuestas del empresario en la temporada 1932-1933, *Grand Hotel* —de Vicki Baum, adaptada por Arturo Mori— y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de Vicente Blasco Ibáñez, en versión de Luis Linares Becerra. El regreso de la actriz a la compañía podría explicarse por el viraje que el empresario quiso adoptar para modernizar su oferta, acaso más cercana a la que Hernán había conocido junto a Irene López Heredia y Mariano Asquerino en la temporada anterior. Quizá esta decisión pudo estar condicionada por la convocatoria extraordinaria del curso académico 1931-1932, a la que la actriz se presentó en septiembre, impidiéndole, entonces, incorporarse a otra compañía más afín a sus intereses.

Hernán tuvo la oportunidad de formarse y trabajar con un director de escena heredero de la tradición popular, que orientó sus esfuerzos hacia la innovación de la escenografía en un sentido espectacular para obtener una oferta compatible con todos los sectores de la sociedad.<sup>179</sup> El balance de participación de la actriz en el total de obras representadas en ambas temporadas es, para la Compañía de dramas policíacos Caralt, de

---

<sup>179</sup> La adscripción de Caralt al espectáculo popular se había consumado años antes. En un discurso pronunciado en la Asociación de Artistas Líricos y Dramáticos de Barcelona manifestó su inquietud por el hastío del público culto, que no acudía al teatro, y por la preponderancia del cine, la apatía del Estado ante el teatro y la ineficacia de la crítica para orientar nuevos caminos: «Las empresas se retraen y el teatro vése convertido en mísero reflejo de una sociedad burguesa, que se complace únicamente con lo adocenado e insustancial», en CARALT SANROMÁ, Ramón: *Consideraciones sobre las causas del estancamiento del teatro español*, Barcelona, Impr. Millá, 1924, pág. 4. A su juicio, la responsabilidad de la crisis teatral recaía sobre el actor, el eslabón más débil, a quien le urgía dignificarse a través del asociacionismo —sus palabras recuerdan vagamente a las de Luis Araquistáin— y crear una institución que lo respaldara —coincidía, así, con Rivas Cherif—. Teoría y práctica no llegaron a corresponderse. Su concepto unitario de la escena —«en el teatro, la facultad creadora debe hallarse en todos sus componentes»— chirría con su sempiterna posición como actor principal en obras de discutible calidad literaria. Véanse CARALT SANROMÁ: *Consideraciones...*, ob. cit., pág. 13; ARAQUISTÁIN, Luis: *La batalla teatral*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930, págs. 251-255, y «La semana teatral. El Sindicato de Actores», *España*, núm. 380, 28-VII-1923, págs. 12-13.

diecisiete –seis estrenos y once reposiciones– de las dieciocho obras del cartel: 192 representaciones, de las que 104 fueron ininterrumpidas, lo que arroja un 95% de participación. El cálculo del recuento correspondiente a la Compañía de espectáculos modernos Caralt es aproximativo, ya que desconocemos la fecha exacta en que la actriz abandonó la compañía. Suponiendo que lo hiciera después del estreno de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, habría intervenido en 47 funciones ininterrumpidamente, o en 53, si permaneció hasta la función del 21 de octubre, la víspera de su partida a París.

### **3.1.3.1. Compañía de dramas policíacos Caralt (1930-1931)**

La segunda incursión de Josita Hernán en el circuito madrileño de teatro comercial se produjo en una compañía especializada en melodramas policíacos liderada por el actor, director, empresario, autor y adaptador Ramón Caralt Sanromá. En septiembre de 1930 la Compañía de dramas policíacos Caralt contrató a Hernán como dama joven. La actriz permaneció en la formación que regentaba el Teatro Pavón hasta diciembre, de modo que su primera etapa en la compañía comprendió los meses turbulentos, sobre todo en el contexto político, que preludieron el advenimiento de la Segunda República. Encabezaban la compañía Caralt y Raimunda de Gaspar, y la conformaban Ángel Alcalá, Juanita Azorín, Luis Campanario, Carmen Celes, Carmen Clavijo, Matilde Escobar, José Grande, Josita Hernán, Matilde López Roldán, Consuelo Pastor, Juan Robles Vega, Antonio Rovira, Lola Sánchez y Teresa Zori.<sup>180</sup>

La compañía debutó con el estreno de *El extraordinario caso del fiscal Freeman* el 19 de septiembre de 1930. Este melodrama judicial atrajo la atención de la crítica por su similitud a *El Proceso de Mary Dugan* (*The trial of Mary Dugan*), de Bayard Veiller, que se había estrenado con bastante éxito poco antes.<sup>181</sup> De hecho, *El extraordinario caso*

---

<sup>180</sup> Véanse «Josita Hernán», *La Nación*, 10-IX-1930, pág. 11; «Cómicos y autores. Josita Hernán», *La Libertad*, 19-IX-1930, pág. 7 y SAMPELAYO, Carlos, «El caso extraordinario de Ramón Caralt. En el ensayo huele a emoción», *El Heraldo de Madrid*, 19-IX-1930, pág. 6.

<sup>181</sup> SAMPELAYO, «El caso extraordinario...», cit.; A.P.G., «Pavón. Presentación de la Compañía Caralt y estreno de “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *La Libertad*, 20-IX-1930, págs. 4-5; CASTELLÓN, «En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *Informaciones*, 20-IX-1930, pág. 4; «En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”, *ABC*, 20-IX-1930, págs. 35-36; F.E., «En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman” de A. Mac-Randor», *La Correspondencia militar*, 20-IX-1930, pág. 4; HERCE, «Información teatral. Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”, melodrama de

*del fiscal Freeman*, escrita seguramente por Caralt, se apropia de la fábula y los personajes de la anterior y extrema el sensacionalismo planteando cuestiones polémicas como la pena de muerte, la incapacidad y la corrupción de la justicia institucionalizada, la homosexualidad femenina<sup>182</sup> o la explotación y el abuso del empresario de espectáculos hacia sus empleadas: la artista Jennie Walker aparece estrangulada por su presunta amante, Sylvia Clare, a la que el fiscal Freeman condena a la silla eléctrica. Clare asume el castigo porque cree que el asesino es su padre, aunque un periodista se entromete en el proceso y logra señalar al verdadero culpable. Hace falta la aparición fantasmal de una antigua amante de Freeman para recordarle al fiscal la existencia de una hija en común, Sylvia. Poco antes de que se consume la sentencia, el impostor es apresado, si bien, no se le condena a morir. El fiscal reconoce a su hija y pide perdón por su actuación. Casi toda la crítica mencionó favorablemente la intervención episódica de Hernán en el primer acto. Es probable que interpretara a Doris Keyton, una «muchacha jovial y pizpireta» (I, 18) de veintidós años, cuya caracterización imponía una sensualidad vulgar –los labios pintados de rojo– y formas algo exageradas, para comparecer como testigo ante Freeman.

Una semana después, el 25 de septiembre, Caralt repuso su obra *El espía*. Semejante anacronismo en la cartelera no despertó el interés de la crítica, por lo que no conocemos datos sobre el montaje ni podemos determinar el personaje que interpretó

---

Amackandon, traducido por E. del Valle», *El Sol*, 20-IX-1930, pág. 6; L.M.L., «Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *La Nación*, 20-IX-1930, pág. 15; «Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *El Imparcial*, 20-IX-1930, pág. 3; X.X., «En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”. Presentación de Caralt», *La Voz*, 20-IX-1930, pág. 2; «La semana teatral», *Estampa*, 23-IX-1930, págs. 43-45; *Nuevo Mundo*, 26-IX-1930, pág. 13; «Espectáculos», *Blanco y Negro*, 28-IX-1930, pág. 48, y CUEVA, José de la, «Teatros», *Mujeres españolas*, 28-IX-1930, pág. 22. Este tipo de melodrama gozaba de gran popularidad en la época, a pesar del vapuleo de la crítica. Precisamente, *El juicio de Mary Dugan* acumuló varias versiones y parodias. Véanse VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 300-304 y PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María: «Aventuras y reescrituras españolas del modelo escénico conservador norteamericano», en Nicolás CAMPOS PLAZA, y otros (coords.): *El español, lengua de cultura, lengua de traducción: aspectos teóricos, metodológicos y profesionales*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, págs. 307-317.

<sup>182</sup> El texto insiste de forma significativa en esta cuestión. Además de las declaraciones alusivas de los testigos, Caralt indica en las acotaciones que el fiscal debía marcar «de manera notable todo cuanto tiene dar a pretender que la acusada sostenía con la víctima una amistad verdaderamente perniciosa y por lo tanto instigadora del crimen que se ha cometido» (I, 47), en CARALT SANROMÁ, Ramón: *El extraordinario caso del fiscal Freeman*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08293, expt. 1823/41.



Hernán.<sup>183</sup> La pieza, estrenada en 1914, constituye un ejemplo típico del género policiaco hibridado con el folletín y el medio cinematográfico. La complicada trama detectivesca está poblada por más de una veintena de personajes: con el estallido de la guerra entre Estados Unidos y Japón como trasfondo, Nick Carter desenmascara los planes de Cecilia, que planea deshacerse de sus familiares para heredar su fortuna. Nada falta en *El espía*: secuestros, asesinatos, un mapa secreto, el hampa neoyorkina, traiciones a la patria y romances extramatrimoniales. La astucia y el talento para el chantaje del aficionado detective descubren e inculpan a la criminal y le ofrecen redención. Tampoco sabemos qué personaje interpretó Hernán en la siguiente reposición, *La corte del Rey Octavio*, de Caralt, también desatendida por la crítica. En apariencia inocua y desconectada del repertorio, la acción aborda una crisis interna de Estado.<sup>184</sup> Nick Carter se presenta como un detective profesional, consciente de la ineptitud del poder institucional. El melodrama mantiene el esquema deductivo de la investigación y rara vez admite más de tres personajes sobre el escenario. El detective es llamado por el rey de una nación imaginaria para aplacar su inseguridad y la de la corte, pues el conde Guzmán ha sido asesinado en extrañas circunstancias. Los acólitos de la reina se afanan en impedir que el americano resuelva un misterio que esclarecería la infidelidad de la soberana. La astucia de Carter señala al culpable, el duque Enrique, que vengó su honra y el honor de su hermana, prometida del conde. Aunque la obstinación del rey oculta a la nación el ultraje del que ha sido víctima, el telón cae sentenciando la suerte del país y la de su reina.<sup>185</sup>

El 10 de octubre se estrenó *K-29*, una comedia de Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel que se ajustó bien al repertorio de Caralt.<sup>186</sup> «K-29» es un supuesto

---

<sup>183</sup> Ver HERCE, «Información teatral. Pavón. Reposición de “El Espía”», *El Sol*, 26-IX-1930, pág. 5.

<sup>184</sup> Ver HERNÁNDEZ BALLESTER, Antonio, «Reposición de “La corte del rey Octavio”, de Marc Raulor», *La Correspondencia militar*, 4-X-1930, pág. 4 y «Los teatros. Pavón. “La corte del rey Octavio”», *La Libertad*, 4-X-1930, pág. 4.

<sup>185</sup> Caralt adaptó la obra para estrenarla en 1940 bajo el título *El enigma del Palacio presidencial*. Esta versión heredó y modificó la trama. Así, el norteamericano Nick Carter no es quien procura auxilio a un reino, sino John Smith el que lo hace para una república. Ver CARALT SANROMÁ, Ramón: *El enigma del Palacio Presidencial*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08284, expt. 1725/40.

<sup>186</sup> Ver A.H.B., «Pavón. “K-29”, comedia de aventuras de López de Haro y Emilio Gómez de Miguel», *La Correspondencia militar*, 11-X-1930, pág. 4; A.L., «Correo de teatros. De lo bufo a lo trágico. En Pavón. “K-29”», *Informaciones*, 11-X-1930, pág. 4; C.S., «Pavón. “K-29”, de Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel» *El Heraldo de Madrid*, 11-X-1930, pág. 6; «En Pavón. Estreno de “K-29”», *El Imparcial*, 11-X-1930, pág. 3; «En Pavón. Estreno de “K-29”», *La Voz*, 11-X-1930, pág. 4; «En Pavón.

espía soviético vigila la actividad de *El Informador*. Parece que él es el asesino de una de las redactoras, muerta en la cabina telefónica. La trama se desarrolla en el despacho del director del periódico, el déspota Darío Narbona. Por allí desfilan los redactores de su plantilla y se airean las relaciones amorosas que entre ellos se establecen. Al final, «K-29» resulta ser Narbona. Esta vez, Hernán asumió el papel de Doria, una inocente redactora que soporta cohibida el genio del tiránico director.

A diferencia de otras reposiciones menos afortunadas, *Los misteriosos* recibió la atención de la crítica, desde el 16 de octubre. La obra, atribuible a Caralt, contó con la escenografía de José Castells. Este melodrama de aventuras es uno de los textos más deficientes e inocuos del repertorio, aunque es el que requiere mayores esfuerzos para su escenificación: pasajes secretos, explosiones de pólvora, el incendio y hundimiento de un edificio, etc. La fábula, que transcurre entre Nueva York y México, dispone un protagonista coral, la familia Leverson, que persigue a «Los misteriosos». Sin apenas progresión dramática, la pieza concluye con el desenmascaramiento de la banda, en realidad, un artificio de un miembro de los Leverson para arrebatarse la herencia a su cuñada.<sup>187</sup> Hernán encarnó a Miss Sara Eliot, una ingenua que interviene en el primer

---

“K-29”», *ABC*, 11-X-1930, pág. 40; G.L., «Pavón. Estreno de la comedia de aventuras, en tres actos, original de Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel, titulada “K.29”», *La Nación*, 11-X-1930, pág. 15; A., «Pavón. “K-29”, drama en episodios, de Rafael López de Haro y G. García de Miguel», *La Libertad*, 12-X-1930, pág. 4; HERCE, «Pavón. “K-29”, comedia de aventuras en tres actos, original de Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel», *El Sol*, 12-X-1930, pág. 6; «La semana teatral», *Estampa*, 14-X-1930, pág. 6; Don Quintín, «Farsas y farsantes», *Mundo Gráfico*, 15-X-1930; CUEVA, José de la, «Teatros», *Mujeres Españolas*, 19-X-1930, pág. 21, y Díez-CANEDO, Enrique, «Sobre el escenario y entre bastidores. Un espectador en Madrid. Semáforo», *Crónica*, 19-X-1930, pág. 3.

<sup>187</sup> Ver CARALT SANROMÁ, Ramón: *Los misteriosos*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08669, expt. 647/45. Véase la recepción crítica de la reposición: «Notas teatrales. Price. “Los misteriosos”», *ABC*, 20-I-1917, pág. 20; «Notas teatrales. “Los misteriosos”, melodrama que se representa en el Teatro Price», *ABC*, 22-I-1917, pág. 19; O., «Ramón Caralt y la band de bandidos norteamericanos denominada “Los misteriosos” incendiarán esta noche el teatro Pavón a la vista del público», *El Heraldo de Madrid*, 16-X-1930, pág. 5; «En Pavón. “Los misteriosos”», *ABC*, 17-X-1930, pág. 41; «En Pavón. “Los misteriosos”, de Thomas Jenkins, versión castellana de T. Narciso Claramora», *El Heraldo de Madrid*, 17-X-1930, pág. 5; «Pavón. “Los misteriosos”, cuatro actos de Narciso Claramora», *La Libertad*, 17-X-1930, pág. 4; «Pavón. “Los misteriosos”, *El Imparcial*, 17-X-1930, pág. 3; «Pavón. Reposición de “Los misteriosos”», *El Sol*, 17-X-1930, pág. 4, y «Reposiciones. Pavón. “Los misteriosos”», *La Nación*, 17-X-1930, pág. 11.

acto. En la única fotografía que conocemos de la representación la actriz luce un vestido juvenil, largo, claro y estampado. La crítica no destacó su trabajo.<sup>188</sup>

Unos días más tarde se verificó la reposición de *Sherlock Holmes contra John Raffles*, cuyo autor quizá fuera Caralt.<sup>189</sup> La acogida fue escasa, no solo por la dudosa calidad de la pieza. Así lo manifestó el padre de Hernán desde *La Correspondencia Militar* a propósito de la frenética cartelera del Teatro Pavón, imposible de compaginar con ensayos reposados:

Opinamos que cuando Caralt nos presente una producción que al interés y al efecto emotivo una la necesaria belleza literaria, una selecta garantía con una firma selecta, suficientes ensayos y un reparto cuidadosamente hecho; cuando a la curiosidad se una la admiración y la satisfacción de pasiones de orden más elevado, las obras se sostendrán y harán innecesarias estas marchas forzadas de ahora.<sup>190</sup>

El 4 de noviembre de 1930 se reponía *La diadema de la princesa*, con peor resultado que su antecesora. No conocemos la obra ni el papel que interpretó Hernán en ella ni en *Herencia sangrienta*, de Horacio Socias, en *Fantoma*, ni *Franz Hallers (el magistrado apache)*.<sup>191</sup> La primera es un melodrama de aventuras, y un tótum revólutum

---

<sup>188</sup> FE, fondo J. Hernán: R-1247, fotografía «“Los misteriosos”», anón., [¿1930?]. El primer término de la imagen lo ocupa un estrafulario personaje cuya caracterización no consta en las acotaciones del texto: el tronco superior luce un vestuario masculino –bombín y frac con pajarita–, y el inferior, femenino –falda, medias y zapatos de medio tacón y punta–. Recubre el conjunto un gabán oscuro. Las gafas, de montura gruesa y redonda, acentúan el aspecto ridículo del personaje.

<sup>189</sup> Desde 1908, el personaje Raffles protagonizó varios «arreglos» de Gonzalo Jover y Emilio González del Castillo, Antonio Palomero (*Gil Parrado*) o Lluís Millá y Guillermo X. Roura. Véase la crítica de la reposición en «Correo de teatros. “Sherlock Holmes contra John Raffles”», *La Libertad*, 29-X-1930, pág. 11; A.H.B., «Novedades teatrales. Pavón. “Sherlock Holmes contra John Raffles”, adaptación de la obra de Conan-Doyle por Milla y Claramora», *La Correspondencia militar*, 31-X-1930, pág. 4, y HERCE, «Pavón. Reposición de “Sherlock Holmes contra John Raffles”», *El Sol*, 30-X-1930, pág. 5.

<sup>190</sup> A.H.B., «Novedades teatrales. Pavón. “Sherlock...», cit.

<sup>191</sup> Véase A., «Pavón. “Herencia sangrienta”, melodrama de H. Casois», *La Libertad*, 8-XI-1930, pág. 5; A.B., «En Pavón. “Herencia sangrienta”», *La Voz*, 8-XI-1930, pág. 2; F., «Correo de teatros. En Pavón. “Herencia sangrienta”», *Informaciones*, 8-XI-1930, pág. 4; «Pavón. “Herencia sangrienta”», *El Heraldo de Madrid*, 8-XI-1930, pág. 5; MARTÍN, J., «En Pavón. “La herencia sangrienta” [sic]», *Gran Sport*, 8-XI-1930, pág. 5; *La Nación*, 8-XI-1930, pág. 7; «Novedades teatrales. En Pavón. Estreno de “Herencia sangrienta”, melodrama en cinco actos, original de H. Casois», *El Imparcial*, 8-XI-1930, pág. 4; «Pavón.

donde se asoman algunos de los más célebres protagonistas de cómics, novelas y folletines del siglo XIX y XX: los ingleses Raffles y Sherlock Holmes, el yugoslavo Zigomar o el francés Lupin. Y, no en vano, protagoniza la emocionante pieza Nick Carter. Este debe encontrar a la hija del Duque de Chevreuil, secuestrada por una esotérica red de bandidos que capitanea «Fantoma». Tras la inquietante identidad del villano se esconde el confesor espiritual de la joven, el padre Antoine, que sabe que la hija del duque lo es en realidad de un príncipe ruso cuya herencia se oculta en un castillo. Nick Carter dismantela la banda y rescata a la muchacha. El mal, una certeza omnipresente, sin rostro ni nacionalidad –luego se encarna en un religioso–, perpetrada por los intereses ocultos de élites interconectadas entre sí, es nuevamente aplacado por el ocioso norteamericano.

El siguiente estreno, el 27 de noviembre de 1930, puede considerarse como un reflejo de la crisis que atravesaba el régimen político en España: once días antes, José Ortega y Gasset denunciaba en *El Sol* «El error Berenguer» y, casi dos semanas después de retirarse esta obra del cartel en extrañas circunstancias, tenía lugar la sublevación de Jaca para acabar con la monarquía. *Dictadura*, de Enrique López Alarcón, fue el mayor acontecimiento que protagonizó la Compañía de dramas policíacos Caralt. La prensa, que siguió expectante los ensayos, publicó dos fragmentos del texto, que, en su versión íntegra, hoy resulta ilocalizable.<sup>192</sup> López Alarcón ya era un autor reconocido, pero *Dictadura* mereció especial atención al inscribirse en uno de los muchos intentos que, a lo largo de 1930 y desde el teatro, intentaron criticar al gobierno, aun cuando, más bien, se trataba de una manifestación simbólica y no una auténtica proclama.<sup>193</sup> *Dictadura* era

---

“Herencia sangrienta”, melodrama en cinco actos, original de H. Casois», *El Sol*, 8-XI-1930, pág. 4, y A.H., «Novedades teatrales. Pavón. Reposición de “Franz Hallers”», *La Correspondencia militar*, 22-XI-1930, pág. 4.

<sup>192</sup> Ver «Estreno en Pavón de “Dictadura”», *La Correspondencia militar*, 27-XI-1930, pág. 4 y «El estreno de esta noche en Pavón. Fragmento de una escena del drama social “Dictadura”», *El Heraldo de Madrid*, 27-XI-1930, pág. 5. Estos diarios ofrecieron a sus lectores dos fragmentos distintos del texto. El primero escogió uno en el que se decidía el fatal destino del condenado y, el segundo, otro decididamente anticlerical. Unos días antes, *El Heraldo de Madrid* había permanecido suspendido durante casi una semana.

<sup>193</sup> Ver A., «Los teatros. Pavón. “Dictadura”», *El Socialista*, 28-XI-1930, pág. 3; ALSINA, José, «Pavón. “Dictadura”», *La Nación*, 28-XI-1930, pág. 11; CUEVA, Jorge de la, «Pavón. “Dictadura”», *El Debate*, 28-XI-1930, s. pág.; CUEVA, José de la, «Correo de teatros: Pavón. “Dictadura”», *Informaciones*, 28-XI-1930, pág. 4; Díez-CANEDO, E., «“Dictadura”, drama social, de don Enrique López Alarcón», *El Sol*, 28-XI-1930, pág. 8; F., «Informaciones y noticias teatrales. Pavón. “Dictadura”», *ABC*, 28-IX-1930,

un alegato contra la pena de muerte y la aleatoriedad e indolencia de la justicia ambientado en la Regencia de María Cristina. Bajo la denominación de «drama social», el texto articulaba su tesis sobre las diversas y simbólicas dictaduras: la del instinto –Luis mata a un guardia que, durante una revuelta estudiantil, acosa a un compañero–, la del deber –tras ser entregado a un tribunal militar en vez de a uno civil, el homicida es sentenciado por una legislación inmovilista, así como por la pasividad del Gobierno y de la Iglesia, si bien la monarquía se manifiesta en contra–, la del amor –la madre de Luis muere desconsolada. Su novia ingresa en un convento– y la de la naturaleza –el padre, enloquecido, mata al ministro dimisionario que no quiso salvar a Luis–. Los decorados, de Silvio Bermejo, consistían en una sala de audiencias, un elegante despacho inspirado en el del ministro de Gracia y Justicia, y el interior de una casona andaluza.

La crítica aplaudió con tibieza el tema y prefirió centrarse en la forma, que calificó de insatisfactoria. Después de una docena de funciones, los autores retiraron la obra «por discrepancias con la empresa».<sup>194</sup> La prensa, maniatada por el control gubernamental, no permite esclarecer los hechos: «especialísimas» fueron las razones que, según *El Heraldo de Madrid*, retiraron la obra del cartel.<sup>195</sup> En el extranjero, en cambio, se habló de incautación. Un año después del estreno, la corresponsal en Madrid del rotativo francés *Comœdia*, y madre de Hernán, repasó los estrenos más notables de la temporada anterior y dedicó unas líneas en recuerdo del frustrado drama: «*Dictadura* de Enrique Lopez Alarcon fut très applaudie et l'aurait été bien plus sans les coupures qu'imposèrent les

---

pág. 42; FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Información teatral. “Dictadura”, drama social estrenado ayer en el teatro Pavón», *La Voz*, 28-XI-1930, pág. 2; H., «“Dictadura” drama social original de Enrique López Alarcón», *La Correspondencia militar*, 28-XI-1930, pág. 4; J.G.O., «López Alarcón obtiene un gran éxito en Pavón con su drama social “Dictadura”», *El Heraldo de Madrid*, 28-XI-1930, pág. 5; MORI, Arturo, «Pavón. “Dictadura”, drama social, de Enrique López Alarcón», *El Liberal*, 28-XI-1930, pág. 3; PARÍS, Luis, «Novedades teatrales. El estreno de “Dictadura” en el teatro Pavón. “Dictadura”, drama social de Enrique López de Alarcón», *El Imparcial*, 28-XI-1930, pág. 5; «La vida escénica. Noticias y comentarios del día. López Alarcón y “Dictadura”», *La Libertad*, 30-XI-1930, pág. 9; «La semana teatral», *Estampa*, 6-XII-1930, pág. 23; «Actualidades Teatrales», *Blanco y Negro*, 7-XII-1930, pág. 64, y Díez-CANEDO, Enrique, «Sobre el escenario y entre bastidores. Estrenos y mudanzas», *Crónica*, 7-XII-1930, pág. 3. Ver también VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 42.

<sup>194</sup> «La actualidad teatral. Chismes y cuentos», *El Imparcial*, 4-XII-1930, pág. 7.

<sup>195</sup> «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 5-II-1931, pág. 7.

dernières autorités de la monarchie qui mutilèrent sans pitié une pièce qui pouvait être citée comme un modèle théâtral et littéraire».<sup>196</sup>

La tranquilidad regresó al Teatro Pavón y se sucedieron sin pena ni gloria *La mano gris*, *La cartera del muerto* y *La serpiente azul*. No conocemos el papel que desempeñó Hernán en estas obras. *La mano gris* es un melodrama de espionaje que aborda la primera aventura de Nick Carter: en una fiesta de Carnaval de la embajada alemana de Londres, Olimpia de Fleur es asesinada coincidiendo con el extravío de un importante documento militar capaz de comprometer la paz entre Alemania e Inglaterra. Aunque el segundo incidente constituye el reclamo argumental, las tramas no convergen y la primera fagocita a la segunda. En realidad, no hay que temer por las relaciones diplomáticas, gracias a una imperceptible red de relaciones –amorosas, económicas y lúdicas– que nada tienen que ver con la política internacional. Muy al contrario, la juerga se apodera de la escena y los disfraces ridículos de la farsa carnavalesca imprimen inquietud al cuadro, pero ello no es óbice para que Nick Carter descubra al culpable, un alemán que luce un guante gris desde el primer acto. Por su parte, *La cartera del muerto*, de Muñoz Seca, es una comedia dramática de tipo detectivesco que plantea interrogantes morales confrontando a varios personajes de clase social y posicionamiento diversos ante un crimen. Un apresurado final feliz pretende resolver el delito: en la consulta de un médico rural se disputa la identidad del asesino de Julio Marcén y, aunque hay dos sospechosos, el altruismo del galeno acaba por convertirlo en uno más. La responsable ha sido, sin embargo, su hermana, que vengó con el asesinato la violación de la que fue víctima. Su única culpa, porque así lo reconocen todos, fue robarle la cartera a su agresor, ya muerto, para fingir un móvil criminal. Por último, es posible intuir qué era *La serpiente azul*, posiblemente de Caralt, gracias a la crítica, a una fotografía conservada por Hernán y a los informes redactados por los censores de la dictadura franquista, ya que no hay rastro del texto.<sup>197</sup> Consistía en un

---

<sup>196</sup> HERNANDEZ, Remée de, «Lettre de Madrid. En attendant un renouveau théâtral la littérature ne chôme pas» *Comædia*, 12-IX-1931, pág. 4. *Dictadura* no figura en los expedientes de censura teatral (1931-1937) del fondo 21 de la Sección de Cultura del AGA. Unos meses después del estreno en Madrid, Caralt estrenó *Dictadura* en Burgos. Ver ARCHAGA MARTÍNEZ, César Antonio: *Actividades Dramáticas en el Teatro Principal de Burgos 1858-1946*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1997, pág. 502.

<sup>197</sup> Véase Doñesteve, «En Pavón. “La serpiente azul”», *Gran Sport*, 11-XII-1930, pág. 5; *El Imparcial*, 11-XII-1930, pág. 3; FERRARI, F., «Correo de teatros. En Pavón. “La serpiente azul”», *Informaciones*, 11-XII-1930, pág. 4; HERCE, «Información teatral. Pavón. “La serpiente azul”, drama en cuatro actos, de T.A. Mac-Raulor», *El Sol*, 11-XII-1930, pág. 9, y «La vida escénica. Dos estrenos», *La Libertad*, 12-XII-1930,

melodrama de aventuras con una trama detectivesca, aderezo orientalista y otras anécdotas vinculadas al espiritismo: estafadores, inventos increíbles, fumaderos de opio y una cierta ambivalencia entre héroes y villanos. La fotografía a la que aludíamos sugiere el tipo de personaje que interpretaba Hernán: debía tratarse de una mujer indefensa, porque la actriz aparece sumida en un profundo sueño, mientras un prestidigitador con turbante formula un conjuro sobre ella.

El 19 de diciembre la compañía estrenó en Madrid una apuesta sorprendente que solo pudo resistir cinco representaciones, *Los majos de Cádiz*. Los actores de Caralt, nada habituados a las exigencias interpretativas del género, hicieron cuanto pudieron.<sup>198</sup> Su autor, Enrique de Alvear, adaptó a la escena un fragmento del clásico homónimo de Armando Palacio Valdés, y lo hizo alentado por el éxito que cosechaba entonces el flamenco en el teatro.<sup>199</sup> Tres actos pintaban un cuadro popular a todo color, con música y baile, y profesionales en directo, protagonizado por Soledad y los celos que esta inspira a tres hombres, dispuestos a medir sus fuerzas en la taberna.

La temporada en el Teatro Pavón acabó con una reposición y un estreno: *Raffles*, el 24 de diciembre, y la autoparódica *La banda de As de copas*, el día 27. La cartelera no indica la autoría de la primera obra, aunque es posible que fuera el «arreglo» de *Gil Parrado*, todo un clásico del melodrama detectivesco que se estrenó en 1908. La inocua fábula toma como excusa el robo de un collar para enfrentar al seductor Raffles y a Bedford, ladrón y policía aficionados, en una persecución más bien lúdica. La segunda obra, de Enrique del Valle, tuvo mejor suerte. Era una farsa policiaca –diálogo y

---

pág. 9. Ver además FE, fondo J. Hernán: R-1244, fotografía «“La serpiente azul”», anón., [¿1930?]; y AGA: 73/08664, expt. 579/45.

<sup>198</sup> Ver A., «Los estrenos. Pavón. “Los majos de Cádiz”, adaptación de la novela del mismo nombre de Armando Palacio Valdés, hecha por Enrique de Alvear», *La Libertad*, 20-XII-1930, pág. 4; «En el teatro Pavón», *ABC*, 20-XII-1930, pág. 4; HERCE, «Información teatral. Pavón. “Los majos de Cádiz”, comedia en tres actos de D. Enrique de Alvear», *La Libertad*, 20-XII-1930, pág. 4; J.G.O., «Teatros y cines. En Pavón. “Los majos de Cádiz”, adaptación de la novela de Palacio Valdés, por Enrique de Alvear», *El Heraldo de Madrid*, 20-XII-1930, pág. 5; J.R.C., «Correo de teatros. En Pavón. “Los majos de Cádiz”», *Informaciones*, 20-XII-1930, pág. 6; M.F.A., «Información teatral. En Pavón. Estreno de “Los majos de Cádiz”», *La Voz*, 20-XII-1930, pág. 2; O., «Pavón. “Los majos de Cádiz”», *El Debate*, 20-XII-1930, pág. 4, y TORRES ENDRINA, R., «Novedades teatrales. Pavón. Escenificación de “Los majos de Cádiz”», *El Imparcial*, 20-XII-1930, pág. 6. Ver también FE, fondo J. Hernán: R-1243, fotografía «“Los majos de Cádiz”», anón., [¿1930?].

<sup>199</sup> Véase VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 163-169.

personajes le guiñan un ojo al sainete madrileño—, que se estrenó el día de los Inocentes. A grandes rasgos, es una pieza de exigua calidad literaria cuyo peso recae en los recursos escénicos. Aborda los clichés policiacos desde la mofa, que explota con personajes genuinamente españoles: Cesáreo Martín, *Mister Lupa*, se cree un sagaz detective y propaga su fama escribiendo sucesos en *El Informador*. Su última invención es la «Banda de As de copas», que comete fechorías en Madrid. Abandona su excéntrica conducta cuando su familia y los compañeros de la redacción fingen la existencia de la banda —un trasunto de logia masónica— y Cesáreo comprende, como Alonso Quijano, lo pernicioso de la lectura desmedida, en este caso, de novelas policiacas.<sup>200</sup>

El 31 de diciembre de 1930, después de una frenética temporada de estrenos y reposiciones, la Compañía de dramas policiacos Caralt se despidió del Teatro Pavón para iniciar una gira por provincias. Hernán no los acompañó y permaneció en Madrid, al menos, hasta mayo de 1931, fecha en la que perdemos su rastro.<sup>201</sup>

### **3.1.3.2. Compañía de espectáculos modernos Caralt (1932-1933)**

La actriz se reincorporó en la compañía de Caralt en septiembre de 1932, aunque no por mucho tiempo. Para entonces, el director había renovado el repertorio para adaptarse a la cartelera madrileña. En la práctica, no varió su concepto teatral y rebautizó a la compañía, integrada ahora por Juanita Azorín, Manuel Bernardos, Elena Cambón, Rafael Cobeña, Enriqueta Colomo, Alberto Contreras, Ramón Elías, Pilar Fernán-Rubio, Raimunda Gaspar, Lolita Gómez, Antonio Guerrero, Josita Hernán, Carmen Mallafré, Alfonso de Nieva, José Portes Rúa, Carmen Robles, José Sancho, Horacio Socias, Amelia

---

<sup>200</sup> Véase CARALT SANROMÁ, Ramón: *La banda de as de copas o Novelones policiacos*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08293, expt. 1822/41. Reimitmos a la recepción crítica del estreno: CUEVA, Jorge de la, «Pavón. “La banda del as de copas”», *El Debate*, 28-XII-1930, pág. 6; E.D.-C., «Información teatral. Pavón. “La banda de As de Copas”, de Enrique del Valle», *El Sol*, 28-XII-1930, pág. 4; «Estreno de “La banda de As de Copas”, tres actos, de Enrique del Valle», *La Libertad*, 28-XII-1930, pág. 9; R., «“La banda de “As de Copas”», *La Correspondencia militar*, 28-XII-1930, pág. 4; J.R.C., «En Pavón. “La banda del As de Copas», *Informaciones*, 29-XII-1930, pág. 6; M.F.A., «Información teatral. El estreno de “La banda del as de copas”. El sábado en Pavón», *La voz*, 29-XII-1930, pág. 2; «Pavón. “La banda del As de Copas”», *La Nación*, 29-XII-1930, pág. 11, y «Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Pavón. “La banda del As de copas”», *ABC*, 30-XII-1930, pág. 48.

<sup>201</sup> Ver «La vida escénica. Noticias y comentarios del día. A la segunda...», *La Libertad*, 7-I-1931, pág. 9 y «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 16-I-1931, pág. 7.



Suso, Rafael Tejeros, Leonor Urcola y Vidal; y por los apuntadores Julián Arenas y Leopoldo Mejorada.<sup>202</sup>

No de otro modo, sino con una novedad sensacional, podía la Compañía de espectáculos modernos Caralt inaugurar la temporada 1932-1933 en el Teatro Cervantes: el primer escenario simultáneo de Madrid –así se publicitó en la prensa– serviría al estreno de la adaptación teatral de la película *Grand Hotel*, esta, a su vez, una versión cinematográfica de la novela homónima de Vicki Baum (*Menschen im Hotel*). La obra había sido publicada en 1931 en España y la película, dirigida en 1932 por Edmund Goulding, llegó a las pantallas del país ese mismo año, con el reparto estelar de Greta Garbo, John Barrymore y Joan Crawford. No es de extrañar que la pieza teatral, adaptada por Arturo Mori, constituyera la apuesta fuerte del regreso de Caralt a la capital. La popularidad de la película indujo a Mori a basar su melodrama en esta y no en la novela, aunque no es menos cierto que el medio cinematográfico demostró mayor eficacia para insuflar el dinamismo que requería la concurrencia de varias tramas simultáneas en el hotel más suntuoso del Berlín prehitleriano. De todos modos, Mori introdujo numerosas acotaciones que trataron de aproximar la pieza al cine, sobre todo, mediante recursos sonoros. La condición y las circunstancias de los personajes son distintas e incluso opuestas –la bailarina rusa Grunsiskaia, estrella eclipsada por la edad y la fatiga; el barón Gaigern, ladrón de guante blanco; Llama II (Cristina Flaemmchen, en la película), ingenua y sensual jovencita; Kringelleim, un funcionario convencido de la proximidad de su muerte, y su jefe, el director general Preysing; un médico militar retirado y olvidado por todos, Otternsklag; y otros personajes secundarios– pero, en conjunto o entrelazadas, conforman un muestrario de fragmentos de vida que fluctúa al ritmo de la puerta giratoria de entrada y salida al Grand Hotel. La velocidad y el jazz dominan una modernidad desconcertante, la de la metrópoli occidental de entreguerras, habitada por errantes solitarios, desprovistos del tiempo y del amor de los otros.<sup>203</sup> *Grand Hotel* ya había sido

---

<sup>202</sup> Ver «Cervantes. Compañía de espectáculos modernos de Caralt», *La Libertad*, 23-IX-1932, pág. 8 y «La compañía de Caralt que ha de actuar en el Teatro Cervantes», *La Voz*, 23-IX-1932, pág. 3.

<sup>203</sup> El contenido y la estructura del texto evidencian la deuda de la obra de Mori con la del cineasta Goulding. Y el parecido alcanza tal extremo que la portada de la edición de *Grand Hotel* de La Farsa es idéntica a uno de los carteles publicitarios de la película. Sin embargo, Mori eludió la película y se refirió a una supuesta adaptación teatral, *La muchacha del hotel*, de la propia Baum, que desconocemos. Ver V.T., «Lo que dice Arturo Mori acerca del drama alemán “Gran Hotel”, que se estrena esta noche en el Cervantes», *La Voz*, 24-IX-1932, pág. 3.

llevada al teatro en otros países incluso antes del rodaje de la película. Mori planteó su adaptación en torno al protagonista de la novela, el hotel. Lógicamente, el diseño del escenario –doble, con dos planos superpuestos– subordinó la estructura de la obra, que el autor dividió en tres actos con varios cuadros cada uno. Los actos marcan la variación del decorado y la sucesión de cuadros orquesta la acción, lineal o simultánea, en estancias alternativas. La mayor dificultad que debió salvar el adaptador fue la simultaneidad que posibilitaba el montaje de planos en el cine, pero que resolvió con la iluminación intermitente –una habitación por cuadro o, incluso, dos por cuadro– de los espacios habilitados por la compleja estructura escénica. Es decir, la iluminación de cada cuadro activaba la acción en un espacio del escenario distinto a la del cuadro inmediatamente anterior, y cada acto descubría nuevos espacios que se habilitarían en los cuadros sucesivos. La iluminación, en definitiva, hacía viable la confluencia de las tramas en espacios y en tiempo distintos, y dirigía la atención del espectador para que no se perdiera en una especie de casa de muñecas. Así, por ejemplo, el cuadro primero del primer acto, que emula la escena inaugural de la película, presenta a los personajes realizando llamadas simultáneas en cinco cabinas telefónicas distintas, que la iluminación habilita en el turno de cada intervención. La película, sin embargo, lo hace alternando planos compositivamente iguales, donde el actor aparece de frente y, en primer término, hablando desde la misma cabina y, por tanto, en distintos tiempos.<sup>204</sup> Bermejo diseñó el decorado, que los recursos limitados de la empresa condenaron a una austeridad dispar a la suntuosidad del hotel soñado por Baum. Por si no fuera poco, la complejidad de la escena cuatripartita eclipsó el argumento –cuyas tramas discurrían de forma asincrónica y quedaban irresueltas– y causó la monotonía que señaló la recepción crítica. Esta achacó la falta de interés al cosmopolitismo dominante, ajeno al público español. Si al frenesí de los efectos sonoros y lumínicos se le añade el reto de dirigir a medio centenar de actores, la evocación de este espectáculo en un teatro del tamaño del Cervantes se antoja desconcertante. En definitiva, la solución escénica propuesta por el texto para resolver la construcción del relato fue la causa del fracaso de *Grand Hotel* que, en su estreno, el 24 de septiembre de 1932, desilusionó las expectativas de la crítica. Este ambicioso montaje

---

<sup>204</sup> Ver V.T., «Lo que dice...», cit. Caralt no escenificó este cuadro tal y como prevé el texto. Lo substituyó por la proyección, sobre un telón negro, de las imágenes previamente grabadas.

resistió veintitrés funciones.<sup>205</sup> Hernán interpretó a Cristina Flaemmchen. En la novela, Llama II es una vivaz aspirante a actriz de cine, que utiliza su encanto físico –en la película lo provee Joan Crawford– para disfrutar de su juventud, la antítesis de la bailarina Grunsiskaia –Raimunda de Gaspar sobre las tablas, Greta Garbo en la pantalla–, vestigio de la grandeza artística de un tiempo pretérito. No es posible determinar cuánto incidió la influencia de las estrellas de Hollywood en la caracterización de los personajes teatrales, aunque es innegable la semejanza del vestuario de Hernán con el de Crawford.<sup>206</sup> El vestido oscuro y la boina ladeada, guantes negros y largos, revestían la afable apariencia de la actriz española con la frivolidad que Baum deseó para su personaje, pero la caracterización no logró –si esta era la intención– el erotismo explícito que encarna la actriz norteamericana. Ni su físico ni tampoco su edad se lo permitían a Hernán.

La habitual estrategia de Caralt para preludear el siguiente estreno motivó la reposición de *Jimmy el misterioso*, el 5 de octubre, y *La serpiente azul*, dos días después.<sup>207</sup> Y, aunque estrictamente no fuera un estreno, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, adaptación de Luis Linares Becerra, fue un acontecimiento celebrado junto con el homenaje a Blasco Ibáñez. No es trivial que la reposición coincidiera con la fiesta nacional, considerando la accidentada relación del novelista con la dictadura de Primo de Rivera, ni ciertos cuadros previstos por el melodrama, como el que clausura el cuarto acto con la Marsellesa, «que fue vitoreada por el público con verdadera emoción».<sup>208</sup> Esta

---

<sup>205</sup> Ver J.G.O., «Arturo Mori adapta al castellano la sensacional obra alemana “Grand Hotel”, de universal renombre. La estrena mañana Caralt en el Cervantes», *El Heraldo de Madrid*, 23-IX-1932, pág. 6; V.T., «Lo que dice...», cit.; AYENSA, E., «Estreno en cervantes de la interesante obra “Grand Hotel”, adaptada por Arturo Mori», *El Liberal*, 25-IX-1932, pág. 9; LEÓN, A. R. de, «Cervantes. “Grand Hotel”, tres actos de la escritora alemana Bricki Baum [sic], adaptación española de D. Arturo Mori», *El Sol*, 25-IX-1932, pág. 9; J.G.O., «Caralt se presenta en el Cervantes con la obra alemana “Grand Hotel”, adaptada por Arturo Mori», *El Heraldo de Madrid*, 25-IX-1932, pág. 5; M.M., «Cervantes. Compañía Caralt. Espectáculos modernos. Inauguración: “Grand Hotels” [sic], adaptación española de Arturo Mori», *La Libertad*, 25-IX-1932, pág. 5; ESPINA, Antonio, «Cervantes. “Gran Hotel” [sic], versión de Arturo Mori», *Luz*, 26-IX-1932, pág. 10; FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Información teatral. Estreno de “Grand Hotel”», *La Voz*, 26-IX-1932, pág. 4; Un espectador sencillo, «Cervantes “Grand Hotel”», *El Siglo futuro*, 26-IX-1932, pág. 4, y *Blanco y Negro*, 2-X-1932, pág. 109.

<sup>206</sup> Véase AGA: 85F/01995, sobre 42: fotografía «“Grand Hotel”», Piorritz, [¿1932?].

<sup>207</sup> No conocemos datos sobre la obra, salvo que era un «arreglo» de *Alias Jimmy Valentine*. Ver «“Jimmy el misterioso”, por la compañía Caralt», *El Heraldo de Madrid*, 6-X-1932, pág. 5.

<sup>208</sup> «Noticias teatrales. Cervantes. Reposición de “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”», *Luz*, 13-X-1932, pág. 12. Ver también A.M., «Crónica teatral. Cervantes. “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”», *El*

adaptación recibe la influencia de la versión cinematográfica *The four horsemen of Apocalypse* (Rex Ingram, 1921) y cobija la fábula en cinco actos trufados de cuadros efectistas, bien delimitados por extensas acotaciones. Cada uno exige un espacio distinto –siempre proyectado con decorados en perspectiva– que se deshumaniza de forma progresiva –la hacienda familiar, el salón de una casa y el estudio de arte de París, el campo de refugiados y las trincheras– al tiempo que avanza la puesta de sol, extinguiéndose así la estirpe del patriarca Madariaga. La escenificación, además de considerar los efectos luminotécnicos que intensifican la emoción –disparos, humaredas y una proyección fantasmagórica–, sintetiza el argumento: Madariaga es un próspero terrateniente español afincado en Argentina, su auténtica patria porque ha prosperado allí. Su descendencia, sin embargo, regresa a Europa para reclamar títulos. Al estallar la Primera Guerra Mundial, el heredero de Madariaga –el ocaso de Occidente– se condena luchando por una patria ajena. La prensa progresista aplaudió semejante adhesión republicana sin ofrecer detalles de la representación, salvo la mención de los cinco decorados pintados por Bermejo, y la afortunada interpretación del conjunto. Hernán encarnó a uno de los personajes principales, quizá a la ingenua Luisita.

Caralt continuó su programación alternando reposiciones y un estreno: *La corte del rey Octavio*, el 18 de octubre; *La cartera del muerto*, el 21; *El extraordinario caso del fiscal Freeman*, el día 25; *Don Juan Tenorio*, el 28; *Beso Mortal*, estrenada el 4 de noviembre de 1932; y *Sansón*, el 15 de diciembre. La escasa repercusión de estas ambiciosas apuestas, la variación rápida del cartel y el precio de casi todas las funciones, «populares», sugieren un fin de temporada aciago.<sup>209</sup> Hernán no llegó a conocerlo: después de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* o acaso tras la reposición de *La corte del*

---

*Liberal*, 13-X-1932, pág. 4; «En Cervantes. Reposición de “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”», *La Voz*, 13-X-1932, pág. 3; J.G.O., «Casi estreno, en Cervantes. “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, de Blasco Ibáñez, escenificación de Linares Becerra», *El Heraldo de Madrid*, 14-X-1932, pág. 5, y X., «Reposición de “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, Adaptación de la famosa novela de Vicente Blasco Ibáñez», *La Libertad*, 15-X-1932, pág. 7.

<sup>209</sup> En octubre, la prensa informó del nuevo rumbo que Caralt pretendió adoptar para renovar su repertorio. Solo consiguió estrenar *Beso Mortal*, un éxito que llegó tarde para el director. Ver «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 19-X-1932, pág. 6; «Información teatral. Los planes de Caralt», *La Voz*, 20-X-1932, pág. 4, y El caballero de la Concha, «Los estrenos en Madrid. En Cervantes. “Beso Mortal”», Lole de Courladec. Traducción de F. Basso Nardin», *La Voz*, 9-XI-1932, pág. 10.

rey Octavio, ya no figuraba en la compañía. El 22 de octubre se había marchado a Joinville para trabajar en los estudios cinematográficos de Paramount.<sup>210</sup>

### 3.1.4. Compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino (1931-1932)

La siguiente experiencia de Josita Hernán en el circuito de teatro comercial madrileño se produjo en la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, a la que se incorporó después de volver de París, con motivo del numeroso reparto que precisaba *El embrujado*, de Ramón del Valle-Inclán. Después fue contratada<sup>211</sup> y participó en *Una aventura diplomática*, de Ludwig Bäuer, *Las llamas del convento*, de Luis Fernández Ardavín y *Era una vez en Bagdad...*, de Eduardo Marquina. A lo largo de esta etapa, Hernán trabajó bajo las órdenes de la eminente pareja de artistas, actores y directores de escena.<sup>212</sup> También le dirigieron los dramaturgos que quisieron supervisar personalmente los ensayos, Valle-Inclán y Marquina. La incipiente trayectoria de Hernán continuó en una de las compañías más importantes del país que, en la temporada 1931-1932, se caracterizó por una oferta ecléctica y progresivamente normativa, tanto desde el punto de vista del texto dramático como de la escenificación. Así, mientras que la

---

<sup>210</sup> Ver «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 22-X-1932, pág. 7.

<sup>211</sup> Ver LISARDO, «La actualidad teatral. Chismes y cuentos», *El Imparcial*, 20-XI-1931, pág. 5; «Teatros. Noticias», *Crisol*, 20-XI-1931, pág. 12.

<sup>212</sup> La temperamental actriz, también dramaturga, Irene López Heredia (1893-1962) se erigió como una de las primeras figuras de la escena desde que interpretara *La malquerida*, de Jacinto Benavente, en 1913. Se especializó en tipos de alta comedia, si bien, después, como responsable de su compañía, estrenó piezas de teatro minoritario en las que mostró su variedad de registros, proclives a la *femme fatale*. Aunque la mayoría de su repertorio se atuvo a la consigna comercial, la actriz cuidó la plasticidad de los espectáculos y supo aliarse con profesionales capaces de asesorar su actividad. Trabajó con Ricardo Baeza en la temporada 1927-1928 y con Rivas Cherif en la gira americana de 1929. Se han ocupado de estas experiencias ANDERSON, Andrew A.: «La campaña teatral de Ricardo Baeza e Irene López Heredia (1927-1928): historia externa e interna de una colaboración», *Revista de literatura*, 62, núm. 123 (2000), págs. 133-153; AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, ob. cit., págs. 151-157, y GIL FOMBELLIDA, M.<sup>a</sup> Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, págs. 63-77. Baeza y Rivas Cherif desempeñaron la dirección artística de la compañía de la actriz pero acabaron por distanciarse de sus criterios comerciales. Ver ANDERSON, ANDREW A.: «Coincidencias y paralelismos: las carreras teatrales de Ricardo Baeza y Cipriano de Rivas Cherif», en Derek FLITTER (coord.): *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*, 7 vols., Birmingham, University of Birmingham, 1998; vol. 4, págs. 41-49.

inauguración de la temporada del Teatro Muñoz Seca fue presidida por el grotesco y la poética rebelde de Valle-Inclán, y la causticidad de la adaptación de Azaña, el repertorio realizó un viraje que transitó las comerciales propuestas de Enrique Suárez de Deza y las traducciones de Margarita Nelken y Enrique Gutiérrez Roig, hasta alcanzar los distintos «teatros poéticos»,<sup>213</sup> con la actualización del teatro histórico en verso de Fernández Ardavín y la sugestiva obra de Marquina. En cuanto al montaje, prevaleció el criterio realista, a pesar del prometedor «tablado de marionetas» que reabrió el coliseo.

López Heredia y Asquerino no desaprovecharon la ocasión de identificarse como emblema del «nuevo teatro»<sup>214</sup> que les facilitó Valle-Inclán a comienzos de la temporada, aunque, por otra parte, es justo reconocerles el riesgo de programarlo, merced de la voracidad del público madrileño. La crítica aplaudió el criterio y la labor de los actores a lo largo de la temporada, bajo el que bien pudo ser su lema, enunciado por el crítico de *Informaciones*, con el consenso de sus homólogos: «El buen gusto y la dignidad del procedimiento ennoblecen todos los temas».<sup>215</sup> En efecto, el caballo de batalla de la compañía fue una escenificación que deseó alejarse del criterio mimético. No logró su propósito en todos los montajes, aunque conviene subrayar las limitaciones que impusieron la angostura del escenario del Teatro Muñoz Seca y los recursos técnicos disponibles. En realidad, estas novedades temáticas y escenográficas conforman más un signo de modernidad que de la vanguardia propia de un auténtico teatro de arte llamado a renovar la escena. Por otro lado, el estudio de la evolución de la taquilla revela que la

---

<sup>213</sup> RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, pág. 261.

<sup>214</sup> GÓMEZ ABALO, María Ángeles (2000): «Nuevas aportaciones a la recepción crítica de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán», *ALEC*, 25, núm. 3 (2000), págs. 1034. Según López Heredia y Asquerino, si en América la compañía podía vivir de su repertorio, en Madrid se veía obligada a servirle al público un estreno tras otro. Véase LÁZARO, Ángel, «Irene López Heredia y Mariano Asquerino, los admirables intérpretes del admirable Marquina, nos dicen lo que será su próxima excursión por tierras de América», *Crónica*, 27-III-1932, págs. 7-8.

<sup>215</sup> CUEVA, José de la, «Correo de teatros. En el Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *Informaciones*, 23-XI-1931, pág. 6. González Olmedilla también se precipitó deshaciéndose en elogios ante el estreno de *El embrujado*: «Como Margarita Xirgu, Irene López Heredia tiene un norte fijo para su orientación artística: el norte de lo raro, lo extraño, lo diferente de lo habitual, lo contrario del repertorio, lo distinto inusitado, ya sea antiguo o moderno, clásico o de vanguardia», en J.G.O., «“El embrujado”, de Valle-Inclán», *El Heraldo de Madrid*, 12-XI-1931, pág. 5.

oferta de la compañía se consagraba al ocio del espectador burgués.<sup>216</sup> Desconocemos los auténticos motivos de López Heredia y Asquerino para discriminar unas obras sobre otras, si bien, en una ocasión, el actor aseguró que «han pasado ya los tiempos en que al teatro iba el público a hacer una buena digestión...».<sup>217</sup> Sin embargo, tras este discurso, prevaleció el oportunismo o la intencionalidad política, que significó un repertorio convencional y lo capacitó para no distanciarse de los últimos acontecimientos políticos y sociales de 1931: el abuso del poder, la caída de la monarquía, la ineficacia de las leyes ante problemas reales, el anticlericalismo o el drama de los jornaleros andaluces, son cuestiones que encontraron cobijo en la compañía. El criterio de selección buscó el favor del público femenino presentando piezas donde la suntuosidad del vestuario fuese primordial. También el programa de mano de *Era una vez en Bagdad...*, de Marquina, ofrece una pista reveladora: más de la mitad está copada por anuncios de productos o servicios dirigidos a la mujer.<sup>218</sup> Por todo ello, compartimos relativamente la opinión de una parte de la crítica que elogió la labor renovadora de la compañía: sí, desde la escritura escénica –nos ceñimos a los datos disponibles sobre la escenografía, pero no desdeñamos el hecho de que López Heredia y Asquerino ostentaran los papeles más relevantes del elenco–; no, desde la escritura literaria. La compañía priorizó el imperativo económico, por lo que la licitud artística no parece sino fruto del oportunismo político. Pero, sobre todo, lo creemos así porque López Heredia ya había trabajado con dos figuras capitales en la tarea dignificadora que demandaba el teatro, Ricardo Baeza y Rivas Cherif, cuyas ideas no encontraron parangón con los intereses de la actriz. En la temporada 1931-1932, la oferta de López Heredia no planteó una «vía intermedia»<sup>219</sup> o combinación moderada

---

<sup>216</sup> Nos hemos ocupado con mayor profundidad de la estrategia empresarial seguida por Irene López Heredia y Mariano Asquerino en esta temporada en nuestro trabajo «El difícil equilibrio. La compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino (1931-1932)», en *Jóvenes plumas del Hispanismo. Nuevos retos y enfoques de la investigación filológica* [Aceptado para su publicación].

<sup>217</sup> ROMERO CUESTA, José, «A telón corrido. Antes del estreno de “El embrujado”», *Informaciones*, 11-XI-1931, pág. 4.

<sup>218</sup> Ver FJM, T-Pro-Muñ-E: programa de mano «“Era una vez en Bagdad”», s. impr., [¿1932?]; y ver FORTUNY, Carlos, «La vida del teatro. La elegancia de las actrices españolas», *Mundo Gráfico*, 12-II-1932, s. pág., y M.D., «Las actrices y sus creaciones. Irene López Heredia», *Estampa*, 20-II-1932, pág. 21.

<sup>219</sup> Ver ANDERSON, Andrew A.: «La campaña teatral de Ricardo Baeza...», art. cit., pág. 134 y GIL FOMBELLIDA, M.<sup>a</sup> Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 77.

entre arte y negocio teatrales. Así, un concepto de la teatralidad más afín al espectáculo que al texto dramático sustentaría la siguiente declaración de la ilustre actriz:

Poner las comedias como antes es ir al fracaso. No hay comedia mala cuando se interpreta bien. El detalle es lo fundamental en una comedia. La labor personal no me parece fecunda. Yo creo más en los conjuntos que en las eminencias. [...] hoy el público exige que todo y todos estén bien.<sup>220</sup>

Nos hallamos ante una compañía que aspira a encarnar la novedad escénica pero que, como concesión al público, descuida la dimensión literaria del teatro que ofrece. Y sucede para beneficiar a la taquilla o, quizá, para sobrevivir. La notoriedad y el divismo de López Heredia contrastan con la pretendida armonía del elenco de artistas. No obstante, de vez en cuando, la crítica elogió a las actrices Adela Carboné e Isabel Pallarés, o la belleza física del conjunto de intérpretes. Por eso, la mayor parte de la temporada, Josita Hernán permaneció casi en el anonimato en las críticas teatrales. En definitiva, estos rasgos del funcionamiento de la compañía indican unas posibilidades formativas limitadas para la joven. De esta suerte, aunque Valle-Inclán, Marquina, Asquerino o López Heredia, se convirtieran en sus maestros, hay que tener en cuenta la advertencia de Pérez-Rasilla, pues este proceso no obedecía «a criterios pedagógicos sistemáticos, sino a la perentoriedad de la obra que va a estrenarse».<sup>221</sup> De todos modos, Hernán trabajó una variedad genérica mayor que en su experiencia precedente, si bien su labor estuvo comprendida en el tipo de la ingenua al que se había encomendado su físico aniñado y menudo. En total, intervino con papeles episódicos en cuatro de los seis estrenos de la compañía: 162 representaciones –103 ininterrumpidas– o casi un 60% de participación. Al final de la temporada la confianza que su «padrino artístico», Marquina, había depositado en ella, le proveyó mayor presencia sobre las tablas y el impulso definitivo para darse a conocer como una joven y prometedora artista.

Si bien la compañía reapareció en el Teatro Muñoz Seca el 7 de octubre de 1931, la incorporación de Hernán coincidió con la necesidad de aumentar la plantilla de actores para hacer frente a los ensayos del desafío escénico que planteaba el estreno de *El*

---

<sup>220</sup> LÁZARO, «Irene López Heredia...», cit.

<sup>221</sup> PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «El proceso de cambio en el teatro español desde 1956», en Antonia GARCÍA TIRADO y Julio E. CHECA PUERTA (coords.): *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y autores*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pág. 66.



*embruado*.<sup>222</sup> Bajo la dirección de Valle-Inclán y, en menor medida, de Asquerino, estos se acometieron con esmero gracias a la estabilidad que proporcionó *Una gran señora*, de Suárez de Deza. Los actores pudieron estudiar concienzudamente su papel y prescindir de la concha del apuntador. El elevado número de personajes, la estrechez del escenario y la dificultad intrínseca de escenificar a Valle-Inclán –y acaso el genio del autor– exigieron, según Asquerino, ensayos exhaustivos e ininterrumpidos, «para medir las distancias que deben mantenerse entre los personajes. Porque hay muchos momentos en que la composición de las figuras es un cuadro [...]. Y como el escenario es tan pequeño, aquella composición resultaba difícil». <sup>223</sup> Su testimonio es revelador para intuir cómo discurría, en general, la dirección de actores en su compañía. No existe la figura del director de escena y atribuye sus competencias al autor de la obra dramática:

A nosotros nos gusta que el autor sea así; que cuide los pequeños detalles para que la escena tenga el movimiento, la plasticidad y la armonía necesaria. Cuando el autor no lo cuida por sí mismo, nosotros procuramos hacerlo y también somos exigentes. La misma Irene suele interrumpirse muchas veces cuando está ensayando para preguntarnos a todos: «¿Está bien así? ¿Es esto?» Y unos a otros nos espiamos una actitud falsa, un gesto inoportuno, la más mínima equivocación. Claro que cuando todos nos equivocamos salen las cosas mal... <sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> La prensa siguió con interés los ensayos. Ver «“El embruado” de Valle-Inclán», *ABC*, 5-XI-1931, pág. 15; OLMEDILLA, Juan G., «“El embruado” de Valle-Inclán. Historia de una tragedia que llegó a ensayarse en el Teatro Español cuando Galdós lo dirigía», *Crónica*, 8-XI-1931, págs. 16-17; J.G.O., «“El embruado”, de Valle-Inclán, que se estrena esta noche en el Muñoz Seca», *El Heraldo de Madrid*, 11-XI-1931, pág. 5; ROMERO CUESTA, «A telón corrido...», cit., y V.T., «Esta noche se estrena en el teatro de Muñoz Seca “El embruado”, de D. Ramón del Valle-Inclán», *La Voz*, 11-XI-1931, pág. 3. El estreno de *El embruado* se remonta a 1913, cuando Valle-Inclán vio frustrado su intento por dar a conocer la pieza en el Teatro Español. Véase RAMONEDA SALAS, Arturo: «Valle-Inclán: un estreno frustrado (I)», *Ínsula*, núm. 433 (1982), págs. 1 y 12-13; «Valle-Inclán: un estreno frustrado (II)», *Ínsula*, núm. 434 (1983), págs. 3-4; y la introducción de Rubio en VALLE-INCLÁN, Ramón M.<sup>a</sup> del: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (ed. Jesús RUBIO JIMÉNEZ), Madrid: Espasa-Calpe.

<sup>223</sup> ROMERO CUESTA, «A telón corrido...», cit. Véase el testimonio de López Heredia, tras la muerte del autor, sobre los ensayos de *El embruado*: «No era un director fácil, ni muchísimo menos. Más bien brusco y agrio, cosa perfectamente disculpable en un hombre que vivía en exaltación continua. Los actores –dicho sea con el máximo respeto– le temíamos. Le temíamos y lo admirábamos», en AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès, Cop d’Idees; Bellaterra, Taller d’Investigacions Valleinclanians, 1992, pág. 112.

<sup>224</sup> ROMERO CUESTA, «A telón corrido...», cit.

Las condiciones en que se preparó la obra fueron excepcionales. Lo normal era que la demanda apremiante del público precipitara los ensayos e incluso los condenara a la fragmentación, si no la improvisación, cuando el autor ni siquiera había terminado de escribir la pieza.<sup>225</sup> No era este el caso, cuando Valle-Inclán disponía del texto desde hacía años y quiso expresamente que esta compañía lo escenificara en aquel momento y bajo su dirección; un deseo que Dougherty –considerando la actitud pública del dramaturgo sostenida en este período y la coincidencia del estreno con los debates de las Cortes Constituyentes sobre la futura Constitución de 1931–, ha interpretado como una advertencia de Valle-Inclán al Gobierno de la República, a que se abstuviera de idear un cuerpo legal artificioso y resolviera de una vez los males arraigados en la sociedad –*El embrujado* es un «modelo de relaciones antiidílicas», en palabras de Perdomo–; y que Aznar matiza, sospechando «cuanto de revancha personal y de empecinamiento orgulloso significaba para el dramaturgo [...] la actual puesta en escena de su “tragedia”», a partir del protagonismo que el autor demostró en los ensayos.<sup>226</sup> La «Tragedia de tierras de Salnés» se estrenó en Madrid el 11 de noviembre de 1931.<sup>227</sup> En una Galicia mítica, de

---

<sup>225</sup> Ver «Información teatral. De cómo la falta de comedias está perturbando a las empresas. A marchas forzadas», *La Voz*, 17-XII-1931, pág. 3.

<sup>226</sup> Véanse DOUGHERTY, Dru: *Valle-Inclán y la Segunda República*, Valencia, Pre-Textos, 1986, págs. 107-123; PERDOMO MONTELONGO, Unvelina: *La sátira de Valle-Inclán en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: tradición y modernidad*, Sada, Edición do Castro, 2006, pág. 87, y AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees; Bellaterra, Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1992, pág. 111. El periodista Romero Cuesta preguntó a Asquerino por qué habían elegido estrenar *El embrujado* en aquel momento. El actor negó que hubiera sido una elección: «Hace ya algunos años, a Irene la dijeron que a don Ramón le agradaría que ella la representase... Pero entonces Irene no se atrevió...», en ROMERO CUESTA, «A telón corrido...», cit. Gago Rodó afirma que el montaje se ideó, al menos, siete años antes. Ver *Los estrenos teatrales de Ramón del Valle-Inclán (1899-1936). Poética de la teatralidad, modelos de representación y recepción estética*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Javier Serrano Alonso y Antonio Rey Hazas, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, pág. 246.

<sup>227</sup> Según Gago Rodó, *El embrujado* se estrenó en Vitoria, en 1913. Ver «*Sub specie theatri*: del teatro poético al teatro animado. Estreno de *El embrujado: tragedia de tierras de Salnés* de Valle-Inclán (1913)», *Moenia*, núm. 18 (2012), págs. 459-488. Remitimos a la crítica del estreno en Madrid: ARAUJO-COSTA, Luis, «Veladas teatrales. Muñoz Seca. Estreno de la tragedia de tierras de Salnés, en tres jornadas y en prosa, de don Ramón del Valle-Inclán, “El embrujado”», *La Época*, 12-XI-1931, pág. 1; CUEVA, José de la, «Correo de teatros. Estreno de una obra de Valle-Inclán», *Informaciones*, 12-XI-1931, pág. 5; Díez-

superstición y de misterio, Don Pedro Bolaño se enfrenta a la temible Rosa Galans para reclamarle al que cree su legítimo nieto, y la madre acepta entregárselo a cambio de provecho. Su amante, «el embrujado» Anxelo, asesinó al hijo de Don Pedro, que ni siquiera era el padre del niño, y este finalmente muere víctima de las pasiones de la avaricia y la lujuria. El estreno de *El embrujado* y la escenificación propuesta en 1931, así como su repercusión crítica, han sido objeto de análisis en varias ocasiones, por lo que nos ceñiremos exclusivamente a su repercusión en el trabajo que desempeñó Hernán en el montaje.<sup>228</sup> En primer lugar, ha de considerarse la estrechez del escenario y el diseño

---

CANEDO, E., «Información teatral. Muñoz Seca. “El embrujado”, de D. Ramón del Valle-Inclán», *El Sol*, 12-XI-1931, pág. 8; ESPINA, Antonio, «“El embrujado”, de don Ramón del Valle-Inclán», *Crisol*, 12-XI-1931, pág. 9; FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Estreno de “El embrujado”, de D. Ramón del Valle-Inclán», *La Voz*, 12-XI-1931, pág. 3; Floridor, «Informaciones y noticias Teatrales. Muñoz Seca: “El embrujado”», *ABC*, 12-XI-1931, pág. 46; G. DE CANDAMO, Bernardo, «Novedades teatrales. Homenaje a “Fígaro” y estreno de “El embrujado”», *El Imparcial*, 12-XI-1931, pág. 6; J.G.O., «“El embrujado”, de Valle-Inclán», *El Heraldo de Madrid*, 12-XI-1931, pág. 5; M.M., «Muñoz Seca. “El embrujado”, tragedia en tierra de Salnés, en tres jornadas y en prosa, de D. Ramón del Valle-Inclán», *La Libertad*, 12-XI-1931, pág. 8; MORI, Arturo, «Crónica de teatros. “El embrujado”, de Valle-Inclán, en el teatro Muñoz Seca, obtiene un gran éxito literario», *El Liberal*, 12-XI-1931, pág. 9; Un espectador sencillo, «Teatralerías. Muñoz Seca. “El embrujado”», *El Siglo Futuro*, 12-XI-1931, pág.3; VIDAL, Buenaventura L., «Muñoz Seca. “El embrujado”. Tragedia en tres jornadas y en prosa, original de D. Ramón del Valle-Inclán», *La Nación*, 11-XI-1931, pág. 11; Don Quintín, «Farsas y farsantes», *Mundo Gráfico*, 17-XI-1931; MIQUIS, Alejandro, «Semana teatral», *Nuevo Mundo*, 21-XI-1931, págs. 31-32, y DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Sobre el escenario y entre bastidores. Un espectador en Madrid. Valle-Inclán y “El embrujado”», *Crónica*, 22-XI-1931, pág. 6.

<sup>228</sup> El estudio comparativo entre la dirección del estreno de 1913 y el de 1931 concluye, según Gago Rodó, con el tránsito del autor desde un teatro poético hacia un teatro icónico. Por su parte, Hormigón recoge una lista de referencias en prensa con imágenes del estreno en Madrid, que completa Gago Rodó en los apéndices de su tesis doctoral. Como ya señalara Serrano, el precedente asentado por *Farsa y licencia de la reina castiza* motivó que la prensa más conservadora postergara un debate que parecía cerrado, con argumentos advenedizos para desacreditar a Valle-Inclán, cuando la política no es el tema propio de *El embrujado*. Jesús Rubio recuerda que estas obras son ideológica y estéticamente distintas. El montaje de *El embrujado* fue, pues, víctima de la incomprensión –su estatismo fue juzgado en términos insatisfactorios–, y se acusó a la obra de adscribirse a la tradición simbolista. Ver GAGO RODÓ: *Los estrenos teatrales...*, ob. cit., págs. 246-258; «*Sub specie theatri...*», ob. cit., págs. 459-488; HORMIGÓN, Juan Antonio: «Escenificaciones en vida de Valle-Inclán», *ADE-Teatro*, núm. 137 (2011), págs. 71-72; SERRANO ALONSO, Javier: «La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 345-360, y VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Retablo de la avaricia...*, ob. cit., págs. 23-24.

del decorado, que fijaba el carácter pictórico de la escenificación en una suerte de retablo tenebroso, como condicionantes para la disposición de conjuntos estáticos de personajes con una capacidad muy reducida de movimiento. Por eso, en palabras de Hormigón, «la intencionalidad evocadora del estatismo del retablo fue más conducta imperativa que elección significativa».<sup>229</sup> La crítica no regateó alabanzas a los actores, que enfrentaron con éxito la dicción, acento y prosodia gallegas. Hernán encarnó a La Ofrecida que, con La Abuela –interpretada por Consuelo Pallarés–, forman una pareja de ánimas que penan y se pronuncian con la cadencia monótona del rezo. La Ofrecida, primer personaje en intervenir, descubre el simbolismo ritual del retablo clamando por una limosna ante la casa de Don Pedro Bolaño, de feudales resonancias, y presagia el fatal sino con la mordedura de un perro en la cara.<sup>230</sup> Arrancan así las Geórgicas, irónico nombre con que Valle-Inclán bautizó la primera jornada en alusión a la perversión de la idílica vida rural por la acción humana. En la tercera jornada, La Ofrecida participa con La Abuela del rito sacralizador del fuego.<sup>231</sup> La pintura difusa de este personaje contribuye, pues, al encantamiento del retablo escénico. Puede intuirse el vestuario de la joven actriz gracias al airado comentario de Araújo-Costa: «¿Tragedia entre harapos y mendigos?».<sup>232</sup> Los espectadores no acogieron con entusiasmo *El embrujado* y la tragedia resistió diez funciones, todas en horario nocturno y combinadas con *Una gran señora*, que reforzaba las sesiones de tarde.

El 21 de noviembre de 1931 la compañía estrenó en Madrid *Una aventura diplomática* (*Die fälle*), de Ludwig Bäuer (1930), traducida por Margarita Nelken y el corresponsal de varios diarios alemanes Eduardo Foertsch.<sup>233</sup> Poco conocemos de este

---

<sup>229</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio: «Consideraciones sobre las escenificaciones en vida de Valle-Inclán», *ADE-Teatro*, núm. 137 (2011), págs. 88-93.

<sup>230</sup> Ricardo Doménech identificó al perro con Rosa Galans, o el presagio mortal. Ver *Ritos agrarios y forma dramática en Valle-Inclán*. Memoria de licenciatura inédita, dirigida por Fernando Lázaro Carreter, Universidad Autónoma de Madrid, 1977, pág. 92.

<sup>231</sup> DOMÉNECH: *Ritos agrarios...*, ob. cit., pág. 138.

<sup>232</sup> ARAUJO COSTA, «Veladas teatrales...», cit.

<sup>233</sup> Ver A.M., «Los Teatros. Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, de Ludwig Bäuer, adaptada del alemán por Margarita Nelken y E. Foertch», *El Liberal*, 22-XI-1931, pág. 8; C., B.G. «Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *El Imparcial*, 22-XI-1931, pág. 1; Díez-CANEDO, E., «Información teatral. Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, de Ludwig Bauer, adaptación de Margarita Nelken y E. Foertsch», *El Sol*, 22-XI-1931, pág. 3; F., «Informaciones y noticias teatrales: Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *ABC*, 22-XI-1931, pág. 61; M.M. «Los Teatros. Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, del alemán

vodevil inédito, salvo la folletinesca trama de espionaje: después de medir su ambición, negociar pactos políticos y financieros ocultos, un donjuanesco embajador se encapricha de su enemigo, una espía que le seduce para apoderarse de un documento. Ni ella lo consigue, ni tampoco logra el diplomático interesar a la espía, felizmente unida a un banquero arruinado. Las fotografías muestran un montaje lujoso, un verdadero escaparate de moda. Es interesante la moderna propuesta de uno de los decorados, una maraña de cuerpos femeninos que refuerza el recreo de la representación.<sup>234</sup> Es posible que los actores tomaran el cine como referente, ya que, por ejemplo, Ana María Custodio parodiaba a una actriz de Hollywood.<sup>235</sup> Desconocemos el papel que interpretó Hernán, aunque su ausencia en las críticas apunta a que debió ser un personaje episódico. De todos modos, su intervención es constatable gracias a una fotografía, en la que se empareja con un joven actor recién incorporado a la compañía, Rafael Durán, con quien, como veremos, Hernán formará su primera compañía teatral en 1941.<sup>236</sup>

El siguiente estreno, *Las llamas del convento*, de Luis Fernández Ardavín, coincidió con la aprobación de la Constitución de 1931, el 9 de diciembre.<sup>237</sup> Este poeta,

---

Ludwig Bauer, adaptación española de Margarita Nelken y E. Foerster», *La Libertad*, 22-XI-1931, pág. 3; A.E., «Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, comedia de Ludwig Bauer, adaptada por Margarita Nelken y Eduardo Foertsch», *Crisol*, 23-XI-1931, pág. 15; CUEVA, José de la, «Correo de teatros. En el Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *Informaciones*, 23-XI-1931, pág. 6; J.G.O., «Estreno en el Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, deliciosa comedia alemana traducida por Margarita Nelken y Eduardo Foertsch, e interpretada por la López Heredia y Asquerino», *El Heraldo de Madrid*, 23-XI-1931, pág. 5; L.A.C., «Muñoz Seca. Estreno de la comedia en tres actos de Ludwig Bauer, adaptada del alemán por Margarita Nelken y E. Foertch “Una aventura diplomática”», *La Época*, 23-XI-1931, pág. 1; M.F.A., «Informaciones teatrales: En el Muñoz Seca. Estreno de “Una aventura diplomática”», *La Voz*, 23-XI-1931, pág. 9; VIDAL, Buenaventura L., «Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, comedia en tres actos de Lugwin Bäuer, adaptada del alemán por Margarita Nelken y E. Foertch», *La Nación*, 23-XI-1931, pág. 11; MIQUIS, Alejandro, «Semana teatral», *Nuevo Mundo*, 28-XI-1931, pág. 10, y Díez-CANEDO, E., «Sobre el escenario y entre bastidores. “Una aventura diplomática”», *Crónica*, 29-XI-1931, pág. 21.

<sup>234</sup> Véanse MIQUIS, «Semana teatral», *Nuevo Mundo*, 28-XI-1931, cit. y Díez-CANEDO, E., «Sobre el escenario...», cit.

<sup>235</sup> «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1930, pág. 5.

<sup>236</sup> Ver FE, fondo J. Hernán: R-1242, fotografía «“Una aventura diplomática”», anón., [¿1931?].

<sup>237</sup> Ver ARAUJO-COSTA, Luis, «Veladas teatrales. Muñoz Seca. Estreno de la comedia dramática en tres actos y en verso de Luis Fernández Ardavín “Las llamas del convento”», *La Época*, 10-XII-1931, pág. 1; ESPINA, Antonio, «“Las llamas del convento”, de Fernández Ardavín», *Crisol*, 10-XII-1931, pág. 7; CUEVA, José de la, «Correo de teatros. En el Muñoz Seca. “Las llamas del convento”», *Informaciones*, 10-

dramaturgo y guionista siguió la estela del teatro histórico en verso que había retomado Marquina años atrás y lo utilizó para recrear episodios recientes. La comedia dramática *Las llamas del convento* está fundada a partir de la quema de iglesias que tuvo lugar en varias ciudades en mayo de 1931. El simbolismo es abrumador porque algunos personajes son trasuntos de figuras tan célebres como el pintor Julio Romero de Torres, cuyo museo se había inaugurado dos semanas antes del estreno, o el aviador Ramón Franco, «héroe admirable del Plus Ultra».<sup>238</sup> La fábula es esta: el célebre pintor Paco Romero ha protegido a Juan Román, militar revolucionario, artífice de la Segunda República, que simpatiza con la quema de conventos, no por anticlerical sino por el amor que aún profesa por Rosario, convertida ahora en sor María Olvido. Las llamas en el convento de la Flor fuerzan a la monja a esconderse en casa del pintor, que se enamora de ella al tiempo que se enemista con el revolucionario. Pero Rosario descubre que la priora del convento está comprometida con Román. Gracias al pintor, su alma recobra el sosiego que no encontró en los votos sagrados. La elección de la mujer entre el amor divino o el profano –con el ornato andaluz pertinente–, es el tema para el que la escenografía se entregó al universo pictórico de Romero de Torres. La recreación de tres de sus pinturas domina el espacio del primer acto, el estudio de Romero: *Carmen* (1915), *Las hermanas de Santa Marina* (1925) y *La dama de la rosa* (1920-1925), que encarna, por un instante, la actriz Isabel

---

XII-1931, pág. 2; Díez-CANEDO, E., «Información teatral. Muñoz Seca. “Las llamas del convento”, de Luis Fernández Ardavín», *El Sol*, 10-XII-1931, pág. 8; FLORIDOR, «Informaciones y noticias Teatrales. Muñoz Seca: “Las llamas del convento”», *ABC*, 10-XII-1931, pág. 45; G. DE CANDAMO, Bernardo, «Novedades teatrales. Muñoz Seca. “Las llamas del convento”», *El Imparcial*, 10-XII-1931, pág. 4; J.G.O., «Irene López Heredia y Mariano Asquerino estrenan con gran éxito de público la comedia de monjas y pistoleros y artistas “Las llamas del convento”, del poeta Ardavín», *El Heraldo de Madrid*, 10-XII-1931, pág. 5; M.F.A., «Información teatral. El estreno de anoche en el Muñoz Seca. “Las llamas del convento”», *La Voz*, 10-XII-1931, pág. 3; M.M., «Los teatros. Muñoz Seca. “Las llamas del convento”, comedia dramática, en tres actos y en verso, de Luis Fernández Ardavín», *La Libertad*, 10-XII-1931, pág. 4; MORI, Arturo, «Crónica de teatros. “Las llamas del convento”, comedia en verso, de Fernández Ardavín», *El Liberal*, 10-XII-1931, pág. 7; VIDAL, Buenaventura L., «Muñoz Seca. “Las llamas del convento”, comedia dramática en tres actos y en verso, original de D. Luis Fernández Ardavín», *La Nación*, 10-XII-1931, pág. 10; MIQUIS, Alejandro, «Semana teatral», *Nuevo Mundo*, 18-XII-1931, págs. 28-29, y Díez-CANEDO, Enrique, «Sobre el escenario y entre bastidores. Versos de Ardavín», *Crónica*, 27-XII-1931, págs. 23-24.

<sup>238</sup> El acto contó con la asistencia de representantes del Gobierno. Ver «La inauguración del museo Romero de Torres», *Informaciones*, 23-XI-1931, pág. 5 y V.T., «Información teatral. Un estreno de Ardavín», *La Voz*, 9-XII-1931, pág. 7.

Pallarés, tal y como se observa en una de las fotografías de la representación.<sup>239</sup> Sobre todo, se valoró el realismo del decorado, en el que Mignoni simuló un patio andaluz superponiendo planos.

En plena laicización por parte del gobierno republicano era posible una reacción polémica. Había transcurrido un mes desde los percances ocurridos el 6 de noviembre en el estreno de la adaptación de la novela de Pérez de Ayala, *A.M.D.G.* y, quizá por eso, las gacetillas de *Las llamas del convento* negaban que contuviera ningún tipo de propaganda.<sup>240</sup> Aunque, en efecto, la obra resulta inocua al situar en primer término la trama amorosa y convertir los problemas sociales en un sabroso aderezo de la ficción dramática, los críticos se preguntaron por la intención del autor. González Olmedilla interpretó en la exclaustrada el símbolo de una España enajenada tras la conmoción del cambio republicano, que finalmente halla serenidad refugiándose en el «buen sentido racial» de la pintura de Romero de Torres. En cambio, para Antonio Espina, la obra subrayaba el empeño burgués por demonizar a la clase obrera. No pasó inadvertido el pretendido efectismo que el autor de *Las llamas del convento* encontró en el empleo de una versificación dudosa y en la recreación del tiempo presente. Y, es curioso, la crítica señaló negativamente la licencia de las monjas para apartarse del camino devocional, pero no las proclamas, en boca de una de ellas, abogando por la insurrección de los jornaleros andaluces: «Juan Román, Marchena y todos/los que hacen con ellos causa/más cerca están de Jesús/que de Caifás. No los salva; mas algo hay de santidad/en su obra» (II, 48). Hernán encarnó a la Monja 2ª, que interviene al final del segundo acto y al principio del tercero. Como el resto de las monjas –hay ocho–, lució el pelo recogido, vistió el hábito negro y portó los objetos que su personaje prefiere salvar del fuego: una virgen y una botella. Los labios pintados de la actriz descubren la fortuita devoción de esta novicia.

En contra de lo previsto por la compañía, *Las llamas del convento* no sobrevivió al mes de enero y, además, Marquina, el próximo autor que abanderarían López Heredia

---

<sup>239</sup> Se conservan dos fotografías de los dos primeros actos del montaje, en AGA, 85F/01997, sobre 42: «“Las llamas del convento”. Primer acto», anón., [¿1931?]; y FE, fondo J. Hernán: R-1245, «“Las llamas del convento”. Segundo acto», anón., [¿1931?].

<sup>240</sup> Ver «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 8-XII-1931, pág. 7; ROMERO CUESTA, «A telón corrido. Antes del estreno de “Las llamas del convento”», *Informaciones*, 9-XII-1931, pág. 3, y V.T., «Información teatral...», cit.

y Asquerino, no había terminado de escribir la obra que les prometió.<sup>241</sup> Tampoco se estrenó la comedia que se suponía que Muñoz Seca había escrito para ellos, *El estatuto de Antequera*, similar, por lo visto, a *Las llamas del convento*. La pareja recurrió al auxilio de un vodevil asequible, en el que no actuó Hernán. *La mujer del día* (*La Femme du jour*), de Paul Armont y Léopold Marchand, traducido por Enrique Fernández Gutiérrez-Roig, se estrenó el 9 de enero de 1932. Veintinueve representaciones permitieron a la formación ganar tiempo para ensayar durante un mes la obra de Marquina, pero este no terminó de escribir el tercer acto hasta casi una semana antes del estreno. Después, la fecha se retrasó cinco días debido a la necesaria ampliación del escenario, que se practicó ensanchando la embocadura y suprimiendo algunas filas de butacas.<sup>242</sup>

*Era una vez en Bagdad...* (*Láminas de las Mil y una noches, agrupadas en tres actos*) constituye, con *El pavo real*, un dúo de piezas de ambiente oriental que no se adscribe al teatro histórico o religioso, ni al drama rural, característicos de la producción dramática de su autor. No en vano, la obra sigue la fórmula marquiniana que opone dos tipos de mujer y presenta, como novedad, un personaje masculino –la idealización del «amor puro, apartado totalmente de cualquiera consideración material»– que domina al amplio elenco femenino.<sup>243</sup> La forma de la obra procura embriagar los sentidos del espectador, a quien, a cambio de experimentar la intensidad plástica de nueve «láminas», le priva de consistencia dramática. Es, en fin, un cuento escénico, donde la fábula se desmiembra ante la contundencia simbólica y el utillaje escenográfico; o, para Marquina, el valor y sentimiento humanos «plásticamente realizado, de manera que yo creo –declaró

---

<sup>241</sup> Ver Lisardo, «Actualidad teatral», *El Imparcial*, 29-XI-1931, pág. 4; «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 2-XII-1931, pág. 6; «La actualidad teatral. Chismes y cuentos», *El Imparcial*, 8-XII-1931, pág. 5; «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 8-XII-1931, pág. 7; El indiscreto primero, «Mentidero de la semana. Por salas y saloncillos de los teatros», *La Voz*, 21-XII-1931, pág. 9; «Un éxito de lectura», *Luz*, 12-I-1932, pág. 12. «Informaciones teatrales. Otras notas. Marquina ha leído en el Muñoz Seca», *La Voz*, 13-I-1932, pág. 3.

<sup>242</sup> Ver Lisardo, «La actualidad teatral», 13-I-1932, pág. 5; Díez-CANEDO, Enrique, «Sobre el escenario y entre bastidores», *Crónica*, 17-I-1932, pág. 8; «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 27-I-1932, pág. 5, y «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 5-II-1932, pág. 5. Esta repentina decisión –*ABC* había publicado el día 4 la autocrítica del autor– invita a sospechar que hubo otros motivos para retrasar el estreno.

<sup>243</sup> NUEZ, Manuel de la: *El teatro de Eduardo Marquina*, Ann Arbor, UMI, Dissertation Services, 2003, pág. 397.



el dramaturgo antes del estreno— virtualmente dramática».<sup>244</sup> *Era una vez en Bagdad...* resultó un éxito, con treinta y nueve días en cartel, cincuenta y nueve funciones, casi equiparable al que obtuvieron las obras más célebres del autor, *La ermita, la fuente y el río* y *La fuente escondida*. En *Era una vez en Bagdad...* la acción gira en torno a Harún, un pescador, cuya pobreza, rechazada por la mezquina Saleya, le conduce al amor desinteresado y liberador de Sulima, la favorita del sultán Soleimán. El simbolismo del lenguaje determina la exuberante escenificación de la obra, que Marquina dirigió secundado por Asquerino.<sup>245</sup> Las «láminas» evocaban ambientes que se sucedían con el correr de una cortina. Manuel Fontanals los materializó en nueve decorados más sencillos y abstractos, aunque semejantes a los que diseñó para *El pavo real*, en el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra. La colocación precisa de los decorados permitió ampliar la perspectiva del fondo del pequeño escenario. La experiencia sensorial se completó con el juego de luces —requerido por las acotaciones—, la música de Jacinto Guerrero y el vestuario: casi cuarenta trajes fastuosos de inspiración oriental, obra de José Monfort.<sup>246</sup> El ornamento escénico culminó con la acumulación de personajes sobre el escenario, que interpretó un amplio elenco de veinticuatro actores, para el que se contrató a Concha Abaró, Fernando Fresno, Carmen Pomés y Ricardo Vargas.<sup>247</sup> La recepción crítica fue buena, aunque desigual. Una parte mantuvo que *Era una vez en Bagdad...* colmaba su plenitud lírica con la sola lectura del texto —para algunos, un pastiche entregado a un sofocante manierismo oriental—, al que acaso oscureció una escenografía ensimismada en

---

<sup>244</sup> MARQUINA, Eduardo, «Autocríticas. “Era una vez en Bagdad...”», *ABC*, 4-II-1932, pág. 16. Ver también J.G.O., «“Era una vez en Bagdad...”», de Eduardo Marquina, es un mirador maravilloso abierto sobre el mundo oriental de “Las mil y una noches», *El Heraldo de Madrid*, 10-II-1932, pág. 5.

<sup>245</sup> Ver J.G.O., «El poeta Eduardo Marquina ha escrito “La noche mil y dos” para nuestra escena», *Crónica*, 7-II-1932, pág. 6 y «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1932, pág. 5. El reportaje de *Crónica* se ilustra con una fotografía de Marquina dirigiendo un ensayo.

<sup>246</sup> Remitimos a las imágenes publicadas en la prensa del montaje de *Era una vez en Bagdad...*, en *ABC* (11-II-1932, pág. 13 y 10-III-1932, pág. 12) y *Crónica* (14-II-1932, pág. 20). Pueden compararse con las fotografías de *El pavo real*, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (dir.): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Esfinge, 1926, págs. 119-128 y PERALTA GILABERT, Rosa: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, págs. 76-84.

<sup>247</sup> Ver «Un éxito de lectura», *Luz*, 12-I-1932, pág. 12; «Informaciones teatrales. Otras notas. Marquina ha leído en el Muñoz Seca», *La Voz*, 13-I-1932, pág. 3; Lisardo, «La actualidad teatral», 13-I-1932, pág. 5; «Español. Concha Abarca», *Luz*, 18-I-1932, pág. 7; «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 21-I-1932, pág. 5, y «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 23-I-1932, pág. 5.

su riqueza. La interpretación, por otra parte, permitió a Fernández Almagro y a su colega de *La Nación* apostillar un reproche de alcance general a los actores, por su afectada recitación del teatro en verso: «Nuestros cómicos lloran el verso. O lo cantan. O lo gritan. No lo dicen...».<sup>248</sup> La confianza de Marquina en Hernán le prodigó a esta un papel de gran responsabilidad en la obra. Además, la relevancia del estreno permitió a la joven adquirir una proyección pública en la prensa mayor que en anteriores estrenos.<sup>249</sup> Interpretó el personaje de Saleya –interviene en los tres actos, en las láminas I, VI, VIII y IX–, una joven delineada por su ingenuidad, bien vista por los dibujantes Ugalde y Fresno, que enfatizaron los rasgos infantiles de la actriz. Vistió una túnica clara y un turbante, por el que asomaban dos trenzas negras.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> M.F.A., «El estreno de “Era una vez en Bagdad...” del poeta Eduardo Marquina en el Muñoz Seca», *La Voz*, 11-II-1932, pág. 2. Ver también VIDAL, Buenaventura L., «Muñoz Seca. “Era una noche en Bagdad...”». Láminas de “Las mil y una noches”, agrupadas en tres estampas, original de Eduardo Marquina», *La Nación*, 11-II-1932, pág. 11; E., «“Era una vez en Bagdad...”», de Eduardo Marquina», *Luz*, 11-II-1932, pág. 6; CUEVA, José de la, «Correo de teatros. Estreno de una obra de Marquina», *Informaciones*, 11-II-1932, págs. 3-4; Díez-CANEDO, E., «Muñoz Seca. “Era una vez en Bagdad...”». Láminas de “Las mil y una noches”, agrupadas en tres estampas, de Eduardo Marquina», *El Sol*, 11-II-1932, pág. 8; F., «Muñoz Seca: “Era una vez en Bagdad...”», *ABC*, 11-II-1932, pág. 43; G. DE CANDAMO, Bernardo, «Un estreno de Marquina. “Era una vez en Bagdad...”», *El Imparcial*, 11-II-1932, pág. 6; J.G.O., «“Era una vez en Bagdad...”», representada por la compañía López Heredia-Asquerino, logra un gran triunfo para Eduardo Marquina y sus intérpretes», *El Heraldo de Madrid*, 11-II-1932, pág. 5; L.A.C., «Veladas teatrales. Muñoz Seca. Estreno de las láminas de “Las mil y una noches”, agrupadas en tres estampas en verso, de Eduardo Marquina, “Era una vez en Bagdad...”», *La Época*, 11-II-1932, pág. 4; L.B., «“Era una vez en Bagdad...”», de Marquina, en el Muñoz Seca», *Ahora*, 11-II-1932, s. pág.; M.M., «Los teatros. Muñoz Seca. “Era una vez en Bagdad...”». Láminas de “Las mil y una noches”, agrupadas en tres estampas, original de Eduardo Marquina», *La Libertad*, 11-II-1932, pág. 6; MORI, Arturo, «Crónica teatral. Eduardo Marquina obtuvo anoche un franco éxito en el Muñoz Seca», *El Liberal*, 11-II-1932, pág. 8; MIQUIS, Alejandro, «Semana teatral», *Nuevo Mundo*, 19-II-1932, pág. 6, y Díez-CANEDO, Enrique, «Bagdad en Madrid. “Era una vez en Bagdad...”», de Eduardo Marquina», *Crónica*, 21-II-1932, pág. 6.

<sup>249</sup> La prensa publicó fotografías de la joven actriz y destacó su éxito personal. Véanse «Vida teatral», *La Nación*, 16-II-1932, pág. 11; «Semana teatral», *Nuevo Mundo*, 19-II-1932, págs. 6-7; «Espectáculos», *Blanco y Negro*, 21-II-1932, pág. 83, y *La Libertad*, 26-II-1932, pág. 7. En el elenco artístico del programa de mano, Hernán ocupa el tercer lugar en importancia, por detrás, evidentemente, de López Heredia y Concha Abaróa. Ver además FJM: T-Pro-Muñ-E, doc. cit.

<sup>250</sup> Ver *ABC*, 11-II-1932, pág. 42 y «La actualidad vista por Fresno», *Crónica*, 21-II-1932, pág. 8.

El 19 de marzo de 1932 la compañía de López Heredia y Asquerino se despidió de Madrid y de los artistas que no se sumaron a la gira americana, entre ellos Hernán.<sup>251</sup>

### 3.1.5. Espectadora y crítica de teatro en Madrid (1931)

Tal vez animada por su padre, Josita Hernán comenzó a escribir crítica teatral en *La Correspondencia militar* días antes del advenimiento de la Segunda República. Antonio Hernández Ballester era el responsable de esta sección desde 1927, fecha en la que, tanto él como su hija, se unieron a la plantilla del diario castrense. Hasta la fecha, Hernán había colaborado con artículos sobre moda, belleza y cocina y, eventualmente, alguna crónica, que se insertaban, una vez por semana, en la cuarta página, «La noche de los sábados». Desde su debut como actriz en el Teatro Español con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Hernán no había vuelto a escribir para *La Correspondencia militar*. Es posible que no deseara continuar con una colaboración que había iniciado cuando contaba con trece años de edad. Pero, en la primavera de 1931 la joven no se encontraba trabajando en ninguna compañía. Su última experiencia había concluido en diciembre de 1930, junto a Ramón Caralt en el Teatro Pavón de Madrid. Todavía faltaban algunos meses para su siguiente experiencia, en *El embrujado*, de Valle-Inclán, con Irene López Heredia y Mariano Asquerino.

En su labor como crítico teatral de *La Correspondencia militar*, Hernández Ballester contaba con el apoyo de Juan del Carpio para cubrir una parte de los estrenos semanales de la cartelera madrileña. No obstante, la incorporación de su hija permitiría una cobertura mayor del fenómeno teatral en la ciudad en las páginas del periódico. Además, la joven actriz estaba familiarizada con el género, que no solo cultivaba su padre. Remée Hernández, su madre, había escrito crítica teatral en *Informaciones*, en una columna llamada «Indiscrecciones de una espectadora», en 1925.

Esta nueva colaboración de Hernán en *La Correspondencia militar* se prolongó desde el 5 de abril hasta el 22 de mayo de 1931. Escribió cada dos o tres semanas y abarcó cuatro espectáculos, que constituyen el reflejo de la notable presencia del teatro francés en la escena española del primer tercio del siglo XX. Tres de los títulos son exponentes de la reformulación del *boulevard*: la visión satírica de la realidad propuesta por Marcel Pagnol en *Topaze*, y *L'ennemie*, de Paul-André Antoine, y *La Rafale*, de Henri Bernstein,

---

<sup>251</sup> «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 21-III-1932, pág. 5.

ambas obras pertenecientes a una suerte de Naturalismo pesimista que, como ha estudiado Martín Rodríguez, se presentó, desde los años veinte, al público madrileño, despojado de la pretensión objetivista, del didactismo y de la necesidad de que el espectador participara afectivamente en la representación.<sup>252</sup> Hernán también se ocupó del estreno de *Margarita, Armando y su padre*, de Enrique Jardiel Poncela, que, como es bien sabido, es una parodia de *La Dame aux camélias*, de Alexandre Dumas.<sup>253</sup> En el estilo de la joven se adivina la influencia paterna: la crítica, breve y desprovista de profundidad analítica –además, en el caso de Hernán, se advierten imprecisiones terminológicas– va encabezada por una introducción que recoge la información fundamental del estreno o reposición, y algún dato pertinente sobre el autor o el adaptador. Luego, la exposición de la fábula suele contener algún comentario al respecto. Para finalizar, son nombrados los actores más sobresalientes y el escenógrafo, cuyo trabajo merece asimismo unas palabras, una tendencia en sintonía con la progresiva atención de la crítica teatral en España por la dimensión espectacular del teatro.<sup>254</sup> Tanto Hernández Ballester como su hija se preocuparon por destacar y elogiar el trabajo actoral –Hernán atendió particularmente la labor de las actrices, probablemente como forma de aprendizaje–, para el que solían mostrarse benévolos y comprensivos.

La primera reposición a la que asistió fue *Topacio (Topaze)*, en el Teatro Fontalba, escenificada por la compañía Rivera-De Rosas. Hernán aseguró que ya conocía la obra, en su idioma original, gracias a la compañía Galas Karsenty,<sup>255</sup> que visitó el Teatro Alkázar dos años antes, de modo que supo valorar favorablemente la traducción de

---

<sup>252</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: *El teatro francés en Madrid (1918-1936)*, Boulder, Society of Spanish-American Studies, 1999, págs. 177-190.

<sup>253</sup> Sobre esta cuestión, véase RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> Soledad: «El teatro francés en Madrid, de la traducción a la parodia. *Margarita, Armando y su padre*, de Enrique Jardiel Poncela», *Ínsula*, núm. 742 (2008), págs. 15-19.

<sup>254</sup> Se encontrará una sucinta contextualización de la crítica teatral en Madrid durante el primer tercio del siglo XX en CHECA PUERTA, Julio E.: «Introducción», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1763-1936)*, Madrid, CDN, 2015, págs. 511-524.

<sup>255</sup> Galas Karsenty fueron unas «compañías creadas *ad hoc* por Raphaël Karsenty para la difusión semioficial del último teatro francés, con especialidad en el *boulevard* renovado», cuya aportación a la cartelera madrileña fue notable. MARTÍN RODRÍGUEZ: *El teatro francés...*, ob. cit., pág. 455.

Gregorio Martínez Sierra. La joven se limitó a remitir la fábula y no entró a valorar el anti-idealismo que encarna el héroe de *Topaze*.<sup>256</sup>

Dos semanas más tarde, Hernán acudió al estreno de *Margarita, Armando y su padre*, en el Teatro de la Comedia. En su crítica, señaló los elementos necesarios que, a su juicio, auguraban el éxito de la comedia: «alegría en el diálogo, vivacidad en las escenas y, por encima de lo expresado, un chaparrón de chistes buenos y malos. El argumento, sencillo y nuevo, es a veces irónico, a veces un poco absurdo». También mostró atención por el personaje de Margarita, «que es una mujer y no un muñeco: vive y siente y nos inunda de realidad. Quizás sea este el personaje más certero de la obra», así como por el encomiable trabajo de Milagros Leal en su interpretación.<sup>257</sup>

El tercer espectáculo que Hernán reseñó fue el estreno de *L'ennemie*, en el Teatro Alkazar. La actriz inauguró su crítica con la conclusión que había extraído de la obra – «La enemiga, la eterna enemiga fue, ha sido y será siempre la mujer»–, que calificó de comedia sicológica. Su comentario destacó la comicidad y la «visión humana de las cosas y de los sentimientos», si bien, uno de los aspectos más celebrados por la crítica madrileña fue la factura cinematográfica de la pieza. En su lugar, Hernán prefirió fijarse en la evolución de los caracteres femeninos y en el trabajo de sus intérpretes, «maestros en la naturalidad y en los gestos».<sup>258</sup>

La última crítica que escribió para *La Correspondencia militar* fue con motivo del final de temporada de la compañía Guerrero-Mendoza. Los actores escogieron *La ráfaga* (*La rafale*). La joven espectadora afirmó conocerla –la relacionó con *Mélo* y *Le Venin*, también de Bernstein–, acaso gracias a Galas Karsenty, que las ofreció en el Teatro Español, en 1930, y en el Teatro Alkazar, tan solo unos días antes. Hernán solo prestó atención al temperamento fuerte de la heroína y a la presencia de María Guerrero López en el escenario. Es probable que la especial relación de Hernán con la compañía, que

---

<sup>256</sup> Véase HERNÁN, Josita, «Fontalba. Debut de la Compañía Rivero de Rosas», *La Correspondencia militar*, 5-IV-1931, pág. 4. Martín Rodríguez se ocupa de la controvertida recepción de *Topaze* en *El teatro francés...*, ob. cit., págs. 194-198.

<sup>257</sup> HERNÁN, Josita, «Comedia. “Margarita, Armando y su padre”», *La Correspondencia militar*, 18-IV-1931, pág. 3.

<sup>258</sup> HERNÁN, Josita, «Alkazar. “L'ennemie”», *La Correspondencia militar*, 30-IV-1931, pág. 4

apadrinó su debut el año anterior, le predispusiera a no enjuiciar el espectáculo, y se limitó a elogiar la solvencia artística de la pareja de actores y el éxito de la propuesta.<sup>259</sup>

### **3.1.6. Primeras experiencias cinematográficas: actriz de cine y de doblaje (1932-1936)**

Josita Hernán se introdujo en la industria del cine español en una etapa de parálisis en la producción que coincidió, además, con un momento en el cual un gran volumen de películas habladas en inglés no contaba con el beneplácito de los públicos hispanoparlantes. Por eso, en las postrimerías de la década de 1920, los estudios norteamericanos Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal y Paramount se lanzaron a la conquista del enorme potencial que representaba este mercado e iniciaron una política de producción consistente en contratar a profesionales desempleados, americanos o españoles, que hablaran español. Al frente de estas secciones situaron a profesionales de su confianza.<sup>260</sup>

A mediados de septiembre de 1932 la prensa madrileña anunció que el director de cine Louis Garnier se había desplazado a la capital para buscar una actriz que sustituyera a Imperio Argentina. Desconocemos si Hernán llegó a acudir a las audiciones. Lo cierto es que un conocido de sus padres, Claudio de la Torre, a la sazón director de doblaje en los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont para manufacturar sus versiones multilingües, interpeló a Antonio y a Remée Hernández para que dejaran a su hija enrolarse en el rodaje de una película. Pese a que no fue fácil convencerlos, finalmente la actriz abandonó Madrid acompañada por su madre, el 22 de octubre, para establecerse en

---

<sup>259</sup> HERNÁN, Josita, «Español. Despedida de la compañía Guerrero-Mendoza y beneficio de María Guerrero», *La Correspondencia militar*, 22-V-1931, pág. 4.

<sup>260</sup> El doblaje de estas películas se habría efectuado en un quimérico «castellano neutro» que permitiera la obtención de una producción apta, indistintamente, en el mercado español y en el americano. La técnica consistía en adquirir los giros lingüísticos más populares de Argentina, México, España y Chile. Ver ÁVILA, Alejandro: *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS, 1997, págs. 42-44. Sobre la actividad en Joinville, véase BRIEU, Christian; IKOR, Laurent y VIGUIER J. Michel: *Joinville Le Cinema. Le temps des studios*, París, Ramsay, 1985, y GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República. (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 37.

París.<sup>261</sup> La primera vez que Hernán participó en una película fue en el cortometraje *La casa es seria*, de Lucien Jacqueloux, cuyo estreno se verificó en Buenos Aires el 19 de mayo de 1933. En este trabajo, del cual se ha conservado la banda sonora y parte de la imagen, la joven encarnó a una sirvienta que media las relaciones entre la señora de su casa y un pretendiente.<sup>262</sup> Su siguiente película fue *Melodía de arrabal*, que Florián Rey codirigió con Louis Gasnier. Se estrenó en el Cine Coliseum de Barcelona el 9 de octubre de 1933 y el 5 de abril en Buenos Aires. Hernán interpretaba a una de las alumnas de canto de la protagonista. Ambas películas fueron protagonizadas por Imperio Argentina y Carlos Gardel.<sup>263</sup>

No sabemos con certeza cuándo Hernán se inició en el doblaje de películas ni cómo desarrolló su trayectoria en este ámbito, aunque es posible que su primer trabajo fuera en *Se fue mi mujer* (*Une petite femme dans le train*), una película de Paramount realizada en Joinville por Karl Anton y protagonizada por Meg Lemonnier. En España se estrenó en enero de 1933.<sup>264</sup> Su labor como actriz de doblaje habría comenzado en París, en 1932 o 1933, quizá antes de conocer a Luis Buñuel, con el que coincidió en los estudios. Buñuel se encontraba entonces trabajando para Paramount en las labores de doblaje, junto a Claudio de la Torre. De acuerdo con Hernán, Buñuel dirigió uno de sus primeros doblajes, donde interpretaba a una niña norteamericana. Para cuando la actriz regresó a Madrid, el gobierno ya había decretado la obligatoriedad de efectuar los doblajes en estudios españoles. En septiembre de 1934 tanteó al ahora director de doblaje recordándole quién era ella, dónde trabajaba en ese momento –en CineArts–,<sup>265</sup> y se

---

<sup>261</sup> Ver «Aquí, Madrid... Buscando una estrella de “cine”», *La Voz*, 19-IX-1932, pág. 6; *El Heraldo de Madrid*, 19-IX-1932, pág. 5; *El Sol*, 20-IX-1932, pág. 5, y «Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid*, 22-X-1932, pág. 7. Véase, también, FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>262</sup> Véase la caracterización de Hernán en un fotograma publicado en *Comædia*, 8-II-1933, pág. 1. No se conserva copia de *La casa es seria* ni en FE, Filmoteca de Catalunya, IVAC, Filmoteca de Andalucía, ni en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Cineteca Nacional. La banda sonora se encuentra en línea, en YouTube, en <https://www.youtube.com/watch?v=NyO0Cy03Dkw> y <https://www.youtube.com/watch?v=AfLzWu3HpJI> (Fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

<sup>263</sup> Sobre la actividad en Joinville remitimos a GUBERN: *El cine sonoro...*, ob. cit., págs. 41 y 161. Copia de la película disponible en FE.

<sup>264</sup> Ver FPSY: entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

<sup>265</sup> En 1933 se instalaron los primeros estudios de doblaje en España, de la Metro-Goldwyn-Mayer y de Adolfo La Riva (Estudios Trilla-La Riva), en Barcelona. En Madrid se estableció Fono España S.A., donde debió trabajar Hernán. Véase GUBERN: *El cine sonoro...*, ob. cit., pág. 43.

ofrecía para trabajar bajo sus órdenes. Además, le felicitaba por su reciente matrimonio. Meses más tarde, Hernán se dirigió al cineasta para mencionarle sus aptitudes y solicitarle un papel en su próxima película: «¿verdad que no se olvidará de mí?», concluía.<sup>266</sup> Al término de 1935, la joven ya trabajaba en Fono-España doblando, entre otras, a Janet Gaynor, Shirley Temple, Annabella, Myrna Loy y Loretta Young.<sup>267</sup>

En España, Hernán intervino en dos películas. En 1935 apareció de criada en *La bien pagada*, un drama dirigido por Eusebio Fernandez Ardavín.<sup>268</sup> Más tarde, en 1936, participó en *¡Centinela, alerta!*, de Jean Grémillon, acaso la prueba de que Buñuel, codirector de la película, se acordaba de ella: «Estando yo haciendo [sic] doblaje me vinieron a buscar [...]. Pero la realidad era que por allí no aparecía Buñuel, y yo tenía que salir [...]. Fue en una mañana entre tres escenas de doblaje, me vinieron a buscar, lo hice y me vine».<sup>269</sup> En los estudios Roptence de Madrid, encarnó a Aurita, una joven que sufre un repentino y cómico ataque de celos tras haber sorprendido a su novio con otra mujer.

---

<sup>266</sup> FE, Archivo Luis Buñuel, /ABC/03/33: carta ms., s. f. [1935], de Josita Hernán a Luis Buñuel y /ABC/03/34, y tarjeta ms. fechada el 15 de septiembre de 1934, de Hernán a Buñuel. Esta relación no se desarrolló en términos muy amistosos, pero Hernán guardó un recuerdo vívido del impactante encuentro con el cineasta en Joinville. Buñuel la encontró muy inocente y le gastó una broma para demostrarle la inexistencia de Dios: «Era un día que estaban cayendo chuzos de punta, ¡eran unos truenos, unos relámpagos feroces! Y, entonces, abrió la puerta, salió al patio del estudio y dice: “¡Oye, Dios! ¡Si estás ahí, mándame un rayo! ¡Convince a esta niña de que no existes!”». Claro, no le cayó ningún rayo, entró, y yo me quedé horrorizada», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Y ver, además: entrevista personal con Francisco Salazar y Antonio Yáñez. (Madrid, 14 de septiembre de 2014).

<sup>267</sup> Ver FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Véase también EZQUER, F., «Visitando una ciudad del cine», *Cine Sparta*, 10-XI-1935, págs. 16-17.

<sup>268</sup> No se conserva copia de *La bien pagada* ni en FE, Filmoteca de Catalunya, IVAC, Filmoteca de Andalucía, ni en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Cineteca Nacional. Sobre la película, véase GUBERN: *El cine sonoro...*, ob. cit., pág. 96; y Zaldívar, Joaquín, «Los directores españoles hablan. Eusebio Fernández Ardavín», *Cinegramas*, 28-IV-1935, s. pág., y «El estreno de anoche en Rialto. “La bien pagada” obtuvo un éxito lisonjero», *El Heraldo de Madrid*, 5-X-1935, pág. 14.

<sup>269</sup> FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Copia de la película disponible en FE. Remitimos a la monografía de Ríos Carratalá sobre Eduardo Ugarte, que aborda la realización de *¡Centinela, alerta!* e incluye, en anexos, el guion: *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, págs. 76-79. La película es una versión libre de *La alegría del batallón*, de Carlos Arniches. Filmófono había proyectado rodar más adaptaciones de su obra –ya se había realizado *La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1935)–, aunque, ya aquel ya era el autor que más veces había visto sus piezas adaptadas a la gran pantalla. Los planes de la productora no continuaron debido al comienzo de la guerra civil. Véase RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Carlos Arniches y el cine*, Alicante, s. n., 1986, s. pág.



### 3.2. TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE JOSITA HERNÁN EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA (1939-1959)

El 1 de abril de 1939 la guerra civil española tocaba su fin después de casi tres años de contienda fratricida, durante la cual se gestó y desarrolló el régimen franquista. Si por algo se caracterizó la naturaleza política de la dictadura del general Franco, fue por su elevada capacidad de adaptación al momento presente, de modo que el franquismo supo transformarse conforme al telón de la política internacional. Por lo demás, fue un régimen autoritario personalista y patriarcal, asentado en los valores del ultraconservadurismo histórico español, que concentró el poder en la figura del caudillo, la cabeza de un conglomerado de familias ideológicas antirreformistas y antiliberales.

Las cuantiosas pérdidas humanas y materiales, de libertades y derechos, sobre las que se asentó un régimen político fundado en el terror, indujeron al teatro a una crisis de orden distinto a las anteriormente proclamadas en España. Su valor –y, al mismo tiempo, su peligrosidad– lo abocó a la centralización y al control ideológico<sup>270</sup> –por la autoridad adecuada, en el momento preciso– para servir a nuevos intereses: el teatro como arte dejó de ser una prioridad. Así domesticada, la vida teatral acabaría por recuperar cierta efervescencia, aunque fuera bajo una aparente normalidad que enmascaraba la sórdida atmósfera de delaciones, venganzas y, sobre todo, miedo. En definitiva, el teatro devino en provecho de una dictadura inmersa en la carrera por la supervivencia, cuya estabilidad y posterior consolidación –sin pagar por ello ningún arancel fundamental– dependían del arbitraje del general Franco, que no perdió de vista el escenario político y económico exterior. Desde la cúspide del poder omnímodo, el dictador apuntaló su personalísima obra al término de la década de los cincuenta, inhabilitando las alternativas y dirigiendo el tablado castizo donde pugnaban los intereses de las élites que habían apoyado la sublevación militar de julio de 1936. Por eso, la filiación del teatro, como la de la prensa, la radio o el cine, pertenecieron sucesivamente al Ministerio de la Gobernación (1938-1941), la Vicesecretaría de Educación Popular de Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS) (1941-1945), Educación Nacional (1945-1951) e Información y Turismo (1951-1977).

---

<sup>270</sup> Baltés recuerda que esta política cultural, característica de los regímenes totalitarios, se basa en la presencia del Estado como mediador o como artífice de la definición del desarrollo cultural. Ver *Estampas del teatro en los cuarenta*, Madrid, CDT, 2015, págs. 39-43.

Un primer período de la dictadura arrojado a la simpatía de los totalitarismos anheló redefinir el discurso cultural como un dócil instrumento político. Esta pretensión se sustentó en la Ley de Prensa de Serrano Suñer, a la que se sumó la regulación de la censura para controlar el cine y el teatro, también en 1938, si bien la censura teatral quedaría finalmente regulada mediante la Orden de 15 de julio del año siguiente.<sup>271</sup> A partir de entonces, la censura de los textos y de las representaciones teatrales obedecería a criterios ignotos, e incluso contradictorios, que no se publicaron hasta 1962. Los autores que estrenaban eran, a su manera, afines al régimen: Joaquín Álvarez Quintero, Jacinto Benavente –y no sin dificultades hasta 1946– Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Pilar Millán Astray, Leandro Navarro, José María Pemán, Víctor Ruiz Iriarte, Adolfo Torrado, Claudio de la Torre o Enrique Suárez de Deza. El teatro posible sobre los escenarios acabó renunciando a la ideologización explícita, propia del teatro apologético del franquismo, por otra forma implícita consistente en la lectura ideológica de los clásicos, un teatro continuista y acrítico, y el nuevo humorismo de Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio Lara (*Tono*) o José López Rubio. La veda sobre los autores exiliados y otras ausencias conflictivas –García Lorca, los miembros de la Generación del 98, Antón Chejov, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, etc.– se mantuvo vigente casi hasta los años sesenta. Tampoco olvidamos la escasez de dramaturgas en las carteleras, no como especificidad de la censura franquista pero sí como una herencia histórica que la dictadura agravó expulsando a la mujer del espacio público.<sup>272</sup> Por su parte, la crítica teatral operó complacientemente apoyando a los autores afines al Movimiento y ensalzando las propuestas oficiales. Si hubo algún margen para la disparidad de criterios, fue gracias a la naturaleza heterogénea del régimen. Así, un sector de la crítica próximo al falangismo aborreció el teatro experimental y minoritario para exigir uno masivo, de raigambre nacional, que purgara la tradición conservadora. En cambio, otros críticos aplaudían sin empacho el teatro más inocuo y conservador, y lo justificaban por las ansias escapistas de unos espectadores traumatizados por la guerra y sus efectos. En general, la actividad de la crítica teatral a lo largo de los años cuarenta y cincuenta demostró su enajenación de la realidad social y cultural del país, y fuera del

---

<sup>271</sup> Véase MUÑOZ CÁLIZ: *El teatro crítico español...*, ob. cit., págs. 35-39.

<sup>272</sup> Ver GARCÍA RUIZ, Víctor: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, La Casa de la Riqueza, 2010; DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra, 2013, y O'CONNOR, Patricia W.: «Las dramaturgas españolas y “la otra censura”», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 5 (1988), págs. 99-117.

mismo. Hasta la normalización de la actividad del teatro de cámara, rara vez se ocupó del teatro extranjero contemporáneo, que apenas conocía ni, en muchos casos, comprendía.<sup>273</sup>

El control estatal no se limitaba a la coacción. La dictadura engrasó a conveniencia determinadas piezas de un sistema teatral cuyo valor estimaba en el nivel óptimo de impacto propagandístico: los Teatros Nacionales, María Guerrero y Español (1940), el Teatro Español Universitario (TEU, 1941), los Premios Nacionales del Teatro (1947), los Festivales de España (1952) o el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE, 1954), son algunos ejemplos. Este dirigismo contrastaba con la dejadez de la escena privada, anquilosada en la dinámica organizativa de principios del siglo XX. La generalidad de las compañías renqueaba a base de teatro económicamente rentable, dirigido al público medio. El resto tenía que conformarse con ir al cine, siempre y cuando pudiera permitírselo. Ante semejante panorama, y por paradójico que parezca, no debe extrañar que los Teatros Nacionales encabezaran la modernización escénica del país en plena posguerra; que, por otra parte, no habría sido posible sin el talento de sus directores, Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena.<sup>274</sup>

Desde 1941 la Delegación Nacional de Prensa y la nueva Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro pasaron a ser coto de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS. Todavía en el esplendor del dominio falangista se creó el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE, 1942) y comenzó la proyección obligatoria del NO-DO (1943), depositario, desde entonces, de la representación de la realidad. La victoria de las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial terminó por arrebatarle a Falange su esfera de influencia. Por eso, en 1945 el régimen se desprendió de las connotaciones fascistas y

---

<sup>273</sup> Ver LONDON, John: *Reception and renewal in modern Spanish theatre: 1939-1963*, Londres, W.S. Maney & Son Ltd. For the Modern Humanities Research Association, 1997.

<sup>274</sup> Ver BALTÉS: *Estampas...*, ob. cit., pág. 96. El Teatro María Guerrero y el Teatro Español mantuvieron lógicas de funcionamiento distintas hasta su unificación y encuadre en el Ministerio de Información y Turismo, en 1951. El primero, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, inició su actividad como teatro oficial con el establecimiento de la compañía de Luis Escobar, mientras que el segundo, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, y bajo la tutela de la Vicesecretaría de Educación Popular desde 1941, fue cedido a FET de las JONS. Remitimos a la bibliografía esencial para conocer el desarrollo de los Teatros Nacionales: PELÁEZ MARTÍN, Andrés (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; BALTÉS, Blanca (ed.): *Cayetano Luca de Tena. Itinerarios de un director de escena (1941-1991)*, Madrid, ADE, 2014; GARCÍA RUIZ: *Teatro y fascismo...*, ob. cit., y DIEZ PUERTAS, Emeterio: «El Teatro Nacional del Español. Crisis de mayo de 1942», *RILCE*, 29, núm. 2 (2013), págs. 271-295.

entregó a los católicos del Ministerio de Educación Nacional las competencias de la extinguida Vicesecretaría. El ardid no evitó cinco años de aislamiento internacional para España, ahora, nacional católica. A partir de 1946 se implantaron una serie de medidas orientadas a descentralizar el control y precisar el fomento de las artes escénicas. Se crearon el Consejo Superior del Teatro y la Dirección General de Cinematografía y Teatro –comandada por Gabriel García Espina–, que integró, a su vez, la Comisaría de los Teatros Nacionales y el Consejo Nacional de Teatros. Pocos después, nació en 1947 el Teatro de Cámara oficial como promesa de una oferta actualizada y de calidad, aunque fuera a costa de fuertes restricciones y una repercusión muy limitada. Y, no obstante, marcaría el inicio de un brote inexorable de agrupaciones cuya actividad marginal prologó el panorama posterior del teatro no comercial. Además, ese año se establecieron los Premios Nacionales del Teatro para distinguir a determinados autores, compañías profesionales –la titular del Teatro Lara, la del Infanta Isabel, las de José Tamayo, Irene López Heredia, Alejandro Ulloa–, actores –Rafael Rivelles, Carlos Lemos, Antonio Vico– y actrices –Concha Catalá, Ana Adamuz, Mary Carrillo–.<sup>275</sup> Una selección que ilustraba no solo la vigencia del viejo modelo de producción y la del autodidactismo y el meritoriaje como métodos formativos –el Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades, los explicitó sobre el papel en 1949– sino, también, los protagonistas del panorama teatral preferidos por la dictadura.

Si bien el régimen había asegurado su continuidad política en 1947 con la Ley de Sucesión, Franco operó en 1951 una serie de cambios ineludibles para que sobreviviera y prosperara en el nuevo mapa político de la Guerra Fría. Formó un gobierno de signo católico, indicado para acometer las aproximaciones internacionales oportunas y liquidó el modelo autárquico con el fin de liberalizar la economía. A costa de jugosas

---

<sup>275</sup> En lo que concierne a nuestro objeto de estudio, nos interesan, en especial, los criterios que la Orden de 26 de febrero de 1947 determinó para fundar los Premios Nacionales del Teatro, con los que el Consejo Superior del Teatro premiaba a las compañías y a las actrices. El premio Lope de Rueda, dotado con cuarenta mil ptas., se destinaba a la mejor campaña artística de la temporada en gira por provincias, de acuerdo con elementos de juicio como la amplitud y la continuidad en la labor divulgativa del teatro clásico y contemporáneo español, la selección de estrenos y reposiciones, la labor de la dirección en el montaje, así como en la escenificación de las obras representadas y la calidad del trabajo de los intérpretes sobre el conjunto de la compañía. Para las actrices se estableció el premio Rosario Pino, de diez mil ptas., que reconocía las mejores interpretaciones del género dramático durante la temporada. Ver *BOE*, núm. 59, de 28 de febrero de 1947, págs. 1431-1432. Josita Hernán no recibió ninguno de estos premios.

concesiones, España logró en 1953 los acuerdos con Estados Unidos y el Concordato con la Santa Sede. «La reserva espiritual de Occidente» contaba, por fin, con el espaldarazo internacional. Pero, aun la incipiente modernización del país, la censura y las restricciones a la libertad de información y expresión, se recrudecieron.<sup>276</sup> La primera mitad de la década se caracterizó por el choque entre la política cultural divergente del Ministerio de Educación Nacional, del aperturista Joaquín Ruiz-Giménez, y la del reaccionario Ministerio de Información y Turismo de Gabriel Arias Salgado. Bajo su recia batuta desde 1951, el teatro, el cine y los medios de comunicación compartían cartera con la nueva fuente de divisas de la dictadura, el turismo. Este paradójico marco político consintió una disidencia estrictamente cultural que solo pudo acrecentarse con el paso de los años.<sup>277</sup>

El teatro experimentó un retroceso por el auge del cine y el cierre o la transformación de las salas teatrales, ya de por sí escasas. Por si esto no fuera poco, la mayoría se encontraban obsoletas e incapaces de acoger cualquier propuesta innovadora.<sup>278</sup> En 1944, las provincias de Álava y Orense, por ejemplo, solo contaban con dos locales –teatros o cines-teatros–, situados en la capital. Al contrario, ese mismo año, la ciudad de Málaga carecía de locales abiertos, no así la provincia, en la que se asentaban once. En realidad, muy pocas capitales de provincia disponían de un auténtico teatro: Madrid (16), Barcelona (8), Valencia (8), Palma de Mallorca (2), Álava, Albacete, Burgos, Castellón de la Plana de la Plana, Gerona, Logroño, Navarra, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Toledo, Valladolid, Vizcaya y Zaragoza.<sup>279</sup> El impacto de este

---

<sup>276</sup> Ver GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), Barcelona, Ediciones Península, 1981, pág. 123.

<sup>277</sup> Ver GRACIA, Jordi: *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.

<sup>278</sup> Recuerda Baltés que el incremento del precio del suelo urbano durante el primer tercio del siglo XX determinó la construcción de teatros cada vez más pequeños, que carecían del equipamiento adecuado para acoger la renovación escenográfica emergente, pues el empresario prefería invertir en la confortabilidad del espectador. Esta investigadora recoge un informe donde se generalizan algunos aspectos del funcionamiento de las compañías privadas en relación al estado de los locales. El aforo y la densidad de población de las ciudades –y, por ende, del público teatral–, muy reducidos, forzaban a la compañía residente a aportar los elementos necesarios para sus montajes, de su propiedad u obtenidos mediante la contratación de los servicios de vestuario, escenografía, música, etc. Véase BALTÉS: *Estampas...*, ob. cit., págs. 46-50.

<sup>279</sup> Ver INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: *Anuario Estadístico de España*, 2 vols., Madrid, Dirección General de Estadística, 1946-1947; vol. 1, págs. 500-501.

retroceso afectó especialmente a los Teatros Nacionales, desde la destitución, en 1952, de Escobar, Luca de Tena y Pérez de la Ossa. El reverso de la decadencia del teatro oficial lo confirmaban, asimismo, el auge del teatro universitario, los teatros de cámara y los grupos independientes, sobre todo en Madrid y Barcelona, hasta más allá de 1960. Su actividad se prometía como plataforma sobre la que asentar las posteriores coordenadas del teatro en España.

El actor fue incorporado al régimen a través de un modelo de asociación sindical de afiliación obligatoria que, en la práctica, arrebató al colectivo sus derechos laborales fundamentales. Los actores —más próximos a la consideración de empleados que de artistas— carecían de los derechos básicos de huelga, libertad de reunión y de asociación, y Diez asegura que la dictadura se afanó en castigar a los que no hubieran mostrado su adhesión al Movimiento. Además, para ejercer el oficio, los actores necesitaban estar en posesión del carnet del sindicato, cuya obtención se supeditaba a una de las siguientes condiciones: ser hijo de actores, meritoriaje durante, al menos, seis meses o poseer el título del Conservatorio y haber desempeñado dos meses de prácticas en una compañía. La irregularidad del trabajo de los actores les impedía disfrutar de una serie de prestaciones que el SNE había previsto para el resto de profesionales del espectáculo, tales como la protección sanitaria, la jubilación o un seguro de enfermedad y de maternidad. Por eso, el sindicato creó la Mutualidad de Artistas del Espectáculo, cuya puesta en marcha se demoró —inquieta este investigador— debido a la ineficacia burocrática, a la resistencia de la patronal o a la carencia de una cultura de prevención entre los propios interesados. Existían otras instituciones, como el Montepío de Actores o la Caja de Pensiones para la Vejez e Invalidez de Artistas Teatrales de España de Barcelona. A la postre, los actores compartían con otros trabajadores el pluriempleo y los horarios abusivos, con dos y tres funciones al día. No podía ser de otro modo si querían prosperar, pues no solo asumían los costes sociales de la actividad teatral, sino también, los costes salariales y empresariales, en tanto que cobraban en negro y su contrato dependía de la rentabilidad del espectáculo. Según los datos aportados por Diez, el franquismo comenzó multiplicando por diez las cifras de paro con respecto al período republicano, sobre todo, en los principales focos teatrales, Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Ver DIEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, págs. 186-187; «La situación laboral del actor bajo el franquismo», *ADE-Teatro*, núm. 84 (2001), pág. 112

En 1941 se constituyó la Vicesecretaría de Educación Popular, que era responsable de las delegaciones provinciales, y estas, a su vez, de las delegaciones comarcales y locales. Los delegados debían vigilar y controlar la actividad teatral en sus respectivas ciudades. Si los empresarios no presentaban los libretos de las obras a escenificar en sus locales selladas por la Vicesecretaría de Educación Popular junto con sus correspondientes hojas de censura, el espectáculo no se autorizaba. Además, la asistencia de los delegados a las funciones y la prohibición de que los actores se dirigieran al público con ánimo de improvisar impedían la introducción de frases o palabras suprimidas previamente por la censura.<sup>281</sup> Del mismo modo, las compañías se atenían a los trámites impuestos por la Administración. Los empresarios de compañía tenían que presentar en la delegación provincial de su ciudad tres copias del libreto de la obra y la solicitud oficial de su representación, donde figuraban los miembros de su compañía, y el lugar y la fecha previstos para el estreno. La evaluación de estos documentos correspondía a tres censores. En definitiva, esta vigilancia ideológica y artística bloqueaba la investigación formal y cualquier atisbo de visión crítica o divergente del nuevo régimen político.<sup>282</sup>

El aspecto de las compañías de teatro privadas no varió al acabar la guerra, salvo su número, que disminuyó. La merma de la infraestructura teatral fue muy acusada entre 1945 y 1963, ya que la cantidad de salas, la mayoría situadas en Madrid, Barcelona o en grandes centros urbanos, se redujo alrededor de un 54%. El efecto intensificó el ya grave centralismo de la actividad teatral en España, pues el músculo empresarial acudió al

---

e *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001, pág. 69. Tras lo dicho sobre la carga laboral del actor, nos parece sorprendente el testimonio de Alfredo Marquerie en 1945. Según el crítico teatral, los empresarios aseguraban que «los artistas descansan más que antes, cobran todos los días, porque se mantiene la función de noche, y el público se fija más en las carteleras para comprobar adónde puede ir por la tarde». Marquerie añadía, con sorna: «De momento, lo que nos interesa anotar para los futuros historiadores de nuestra época es el panorama de los cafés de artistas que ya no miran el reloj a las cinco para irse a la función y que saborean el largo placer de las conversaciones sin prisa y de la discusión que no se deja a medio terminar. Lunes, miércoles y viernes, o martes, jueves y sábados», en *Madrid hoy*, Madrid, Tesoro, 1945, págs. 152-153.

<sup>281</sup> Véase BERNAL, Francisca y César OLIVA: *El teatro público en España. 1939-1978*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996, pág. 23.

<sup>282</sup> Ver MUÑOZ CÁLIZ, Berta: «El teatro silenciado por la censura franquista», en *Per Abbat*, núm. 3 (2007), págs. 86-87.

refugio de las grandes ciudades. Por eso, las giras por provincias eran clave en la difusión del teatro y la mayoría de la población se conformaba con asistir a las funciones excepcionales que señalaban ciertas fechas del calendario.<sup>283</sup>

Los elencos que recorrían España podían estar encabezados por una pareja de actores –estable o constituida por expreso para la temporada–, por un actor o una actriz, o ser titulares de una sala. Tradicionalmente, en España, la institución matrimonial sirvió para afianzar compañías teatrales. Según Diez, la composición de las compañías, aglutinaba, a diferencia del resto de las empresas, un número de familiares superior a la media, e inferior de asalariados, lo que daba pie a toda clase de irregularidades.<sup>284</sup> Las más relevantes de la década de 1940 son las de María Bassó y Nicolás Navarro, Carmen Carbonell y Antonio Vico, Tina Gascó y Fernando Granada, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Amparo Martí y Francisco Pierrá, Aurora Redondo y Valeriano León o la de Salvador Soler Marí y Milagros Leal. No debemos olvidar, entre los nombres más prestigiosos, a las compañías titulares de los teatros de Madrid, Barcelona y Valencia, como la del Teatro Infanta Isabel, encabezada por Isabel Garcés. Una serie de artistas decidieron formar compañía propia, aunque, en ocasiones, también aparecieron emparejados junto a otros actores. Nos interesan especialmente los ejemplos de las actrices al frente de su compañía, como Josita Hernán, Irene López Heredia, Mari Paz Molinero, Niní Montión, Fifi Morano, Guadalupe Muñoz Sampedro o Ana María Noé. El Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales de Teatro, Circo y Variedades estableció el aspecto de la compañía de género dramático, cuya plantilla mínima debía incorporar a ocho actrices y a nueve actores, y a dos meritorios de cada sexo. Las categorías profesionales abarcaban, aparte del director o directora-primer actor o primera actriz, los primeros actores, la segunda actriz, los actores de carácter, cómicos, el primer galán, el galán, la dama joven, el galán cómico, los actores característicos o genéricos y el racionista. Si se cumplía con el límite establecido, los actores podían entonces «doblar», es decir, asumir más de un papel en la representación. Además, todas las compañías estaban obligadas a contratar a un apuntador y un regidor, salvo en Barcelona si la función empezaba antes de las cinco de la tarde, ya que, en tal caso, se precisarían

---

<sup>283</sup> Ver DIEZ PUERTAS: *Historia social...*, ob. cit., págs. 182-184.

<sup>284</sup> Ver DIEZ PUERTAS: «La situación laboral...», art. cit., pág. 113. Remitimos a la histórica relación entre las compañías teatrales y el matrimonio entre comediantes, en DÍEZ BORQUE, José María: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, págs. 76-77 y OEHRLEIN, Josef: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, págs. 220-221.



dos profesionales de cada tipo. Asimismo, siempre y cuando el empresario no asumiera esta figura, era necesario contratar a un representante. El Reglamento fijó no solo los salarios mínimos –en la práctica, las diferencias según la categoría profesional llegaban a ser abismales– sino la jornada laboral de los actores, en cuarenta y ocho horas semanales distribuidas en seis días, entre ensayos y representaciones. Sin embargo, los artistas principales, al cobrar más de ciento cincuenta pesetas al día, no tenían derecho a descansar y, en de todas formas, cualquier actor podía trabajar toda la semana a cambio de recibir un 140% del sueldo diario. Teniendo en cuenta la incertidumbre de la continuidad de su oficio, es lógico que estuvieran dispuestos a renunciar al descanso semanal. Los ensayos estaban prohibidos los domingos y los días festivos, y no podían empezar antes de las dos y media de la tarde ni concluir apenas media hora antes del comienzo de la función. Los desplazamientos corrían a cargo de la empresa, que tenía la obligación de hacer corresponder la clase de billete con el sueldo del artista. En cuanto a las vacaciones, los artistas disponían de siete días laborables al año.

Las primeras figuras seguían asumiendo la dirección escénica –algunos eran empresarios de sus compañías– y disponían de un repertorio fijo de obras que preparaban simultáneamente, a menudo con montajes precipitados.<sup>285</sup> El actor-empresario debió lidiar con el poder de los autores y del empresario teatral, y coexistir, además, con la actividad de los teatros nacionales, desde donde se sumará la competencia de una figura cada vez más relevante en la escena española: el director de escena. Y, todo ello, desasistido de la protección del Estado, que no habilitó subvenciones para las compañías privadas hasta los años sesenta.

Una parte de la lógica de este modelo de producción tan codificado descansaba en las alianzas o complicidades que se forjaban entre los autores y los actores o las actrices, basada en la disposición de motivos físicos y psíquicos propios de los cómicos.<sup>286</sup> Después de que el actor principal aceptara la obra y se leyera de forma colectiva, repartía los papeles en función de la jerarquía de los miembros de la compañía. Los ensayos eran

---

<sup>285</sup> Véase BERNAL y OLIVA: *El teatro público...*, ob. cit., pág. 22.

<sup>286</sup> Véase OLIVA, César: «El actor como motivo de inspiración literaria en el teatro español: el caso de la comicidad», en Marsha SWISLOCKI y Miguel VALLADARES (coords.): *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 233. Y, además, ver «Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de posguerra», en Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, págs. 37-48.

insuficientes y apresurados, ya que se realizaban en las horas que mediaban entre las funciones diarias o durante el tiempo muerto de los desplazamientos, si la compañía viajaba en gira. Al respecto, Oliva anota que «lo normal era aprenderse el papel “con alfileres”, repetir pocas veces las “entradas y salidas”, y hacer el ensayo general “con público”, o sea, yendo directamente al estreno», de modo que la diferencia entre el texto y el espectáculo era incierta.<sup>287</sup> Las condiciones de trabajo de la plantilla de actores eran duras y venían determinadas por el sistema de consumo de la época, que cambiaba el cartel con premura. A diario, enfrentaban dos o tres funciones, a veces de obras distintas del repertorio. No es de extrañar que el apuntador resultase imprescindible para la representación y que figure, socarronamente, como protagonista indiscutible en algunas críticas de la época. A ello hay que añadirle la fatiga acumulada por los reiterados viajes, pues se efectuaban en vehículos terrestres y en condiciones no menos precarias que el estado de las infraestructuras de transporte del país.

La clasificación del teatro de posguerra –«teatro público», para Ruiz Ramón, o «de los vencedores», según Oliva, pero, en definitiva, la actividad teatral comprendida entre la fundación del SNE hasta la del Centro Dramático Nacional (1939-1977)– confronta las interpretaciones de varios autores. Nos parece adecuada la propuesta de Alás-Brun, que establece tres tendencias en el teatro de estos años: continuista –reúne un conjunto de géneros que preferimos cobijar bajo la denominación de «comedia burguesa», tomada de Oliva–, circunstancial –el escaso teatro propagandístico que documenta García Ruiz– y una tercera, que apostó por el teatro de humor como alternativa renovadora.<sup>288</sup> Estas categorías no son estancas y los géneros que se encuadran en una o más de estas comparten un rasgo común: su vocación ideológica, ya sea explícita –e ineficaz en la práctica, como el teatro fascista en España– o implícitamente. En este caso, sería a través de una actitud acrítica y escapista que, en definitiva, rebajaba al teatro a la

---

<sup>287</sup> OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, págs. 86-87.

<sup>288</sup> Ver RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 297; OLIVA: *El teatro desde 1936...*, ob. cit., pág. 68; ALÁS-BRUN, María Montserrat: *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995, y GARCÍA RUIZ: *Teatro y fascismo...*, ob. cit. García Ruiz considera el año 1950 como el punto de inflexión que inaugura la posguerra en el contexto teatral, en tanto que la década anterior –continuadora del período previo a la guerra civil en lo que al aspecto estructural y estético se refiere– había propiciado un margen para agotar y liquidar géneros. Véase *Continuidad y ruptura en el teatro español de posguerra*, Pamplona, Euns, 1999.

categoría de instrumento mercantil.<sup>289</sup> Su preponderancia se veía favorecida por la inercia de una estructura empresarial interesada en autores de probada eficacia en la taquilla. El resultado, casi siempre y, sobre todo, en la década de 1940, era un teatro ideológica y formalmente conservador, un modo de censura en sí mismo, amén de la ya instaurada. Lo que no es óbice para restarle importancia a la prerrogativa del Estado en su nefasta labor: la diferencia cuantitativa entre las obras dictaminadas y las que lograron estrenarse nos descubre centenares de textos que no alcanzaron los escenarios. El dato, entre 1943 y 1948, asciende al 38% considerando las 4.608 obras censuradas y las 2.846 que se estrenaron.<sup>290</sup> En última instancia, el público, conformado por la clase intermedia que podía pagar la entrada, también era cómplice del adusto paisaje teatral de los años cuarenta.

Como ya hemos reseñado, la profesión del actor estaba inmersa en la impopularidad social a causa de un estilo de vida determinado por la eventualidad característica de su empleo y, a menudo, por un comportamiento en la intimidad ciertamente transgresor. Fueron víctimas de este prejuicio, sobre todo, las actrices, cuya trayectoria, biográfica y profesional, acababa resultando incompatible con el modelo de mujer establecido por el régimen. A la postre, muchas abandonaban la profesión después de casarse, por elección propia o por imposición del marido. Es paradójico que, a pesar de su dudosa reputación, los nombres más célebres alcanzaran un prestigio tal que las llevaba a contraer compromisos sociales de importancia como, por ejemplo, la asistencia de las artistas en las mesas petitorias de la Fiesta de la Banderita, de Cruz Roja Española.<sup>291</sup> Pero, además, los actores que triunfaban gozaron de raros privilegios en la España de la posguerra: se enriquecían –y, pronto, también, se arruinaban– y viajaban por todo el país, incluso al extranjero. Mucho se ha hablado de una supuesta conciencia de grupo autónoma –de raigambre histórica– en el grupo, que habría extendido sus vínculos

---

<sup>289</sup> Ver MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, pág. 13 y MEDINA VICARIO, Miguel Ángel: *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003 pág. 44.

<sup>290</sup> Ver INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: *Anuario Estadístico de España*, Madrid, Dirección General de Estadística, 1950, pág. 876.

<sup>291</sup> Algunas de las actrices que participaron en 1946 fueron Maruchi Fresno, Josita Hernán, Conchita Montes y Amparo Rivelles. Véase NO-DO núm. 180A (17 de junio de 1946), en RTVE.es/Filmoteca, en línea, en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-180/1467239/> (Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).

rebasando la mera relación profesional.<sup>292</sup> Sin embargo, no todos sus miembros fueron conscientes de la responsabilidad cultural que, en su época, llegaron a representar para la comunidad.<sup>293</sup> El «posibilismo vital» –en palabras de Ríos Carratalá–, característico de la historia social de la posguerra, en el caso de los actores, contemplaba el hipotético alcance de verdaderos privilegios para la época, tamizado por el azar y la inseguridad inherentes a la profesión.<sup>294</sup> Las actrices se enfrentaron al mismo panorama que sus compañeros, pero en franca desigualdad social y jurídica, por su condición de mujeres. Ellas, no obstante, ellas eran más numerosas que sus compañeros: el Censo de la Industria de Espectáculos Públicos de Madrid, de 1941, arroja un total de 957 actrices, frente a 868 actores.<sup>295</sup> Si querían llegar a serlo, el perfil de las actrices, –difícilmente consignable, pero propuesto por Romero López–, requería del sostén de la familia y otros apoyos. Asimismo, destacaría su comportamiento liberal, la influencia de sus madres en el desempeño de su trabajo y la cuestión de la maternidad.<sup>296</sup>

### **3.2.1. Josita Hernán: estrella del cine español (1939-1947)**

Coherente con la misión propagandística que le había conferido al séptimo arte, a semejanza de los regímenes totalitarios, el franquismo implantó una auténtica política cinematográfica, de estilo intervencionista, de la cual había carecido el cine español, hasta entonces descuidado por los poderes públicos. Reprimir y proteger fueron las dos medidas básicas que el régimen adoptó para controlar la actividad cinematográfica, a sabiendas de que el consecuente debilitamiento de la industria sometería al cine a una dependencia estatal absoluta. Para ello, se hizo imprescindible armar una maraña burocrática que multiplicara los ámbitos de decisión e intervención por parte de diversos agentes: ministerios, organismos del Movimiento, el Ejército y la Iglesia. Entre 1939 y 1951, el

---

<sup>292</sup> La percepción de la existencia de un sentimiento de pertenencia a un gremio que ejerce su oficio fuera de la norma social halla parte de su sustento en el empleo de ciertos relatos sobre los actores como fuente histórica no contrastada. Véase SORIA TOMÁS, Guadalupe: «Del viaje entretenido...», art. cit., págs. 71-80.

<sup>293</sup> RÍOS CARRATALÁ: *Cómicos ante el espejo...*, ob. cit., págs. 118-134.

<sup>294</sup> *Ibidem*, pág. 144.

<sup>295</sup> Ver DIEZ PUERTAS: *Historia del movimiento...*, ob. cit., págs. 65 y 92-93.

<sup>296</sup> ROMERO LÓPEZ, Dolores: «Las actrices», en José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 285-312.

cine fue controlado por cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional.<sup>297</sup>

La censura directa se erigió como un mecanismo de control fundamental. Desde que se constituyera en 1938, la Junta Superior de Censura Cinematográfica supervisaba previamente los guiones, concedía los permisos de rodaje y las licencias de exhibición, calificaba las películas en función de la edad del público y sugería los cambios que considerara oportunos. Sin embargo, lo cierto es que el doblaje obligatorio resultó ser una medida asimismo determinante. Castro de Paz la ha considerado catastrófica: adoptada en 1941, la prohibición de proyectar películas en cualquier idioma distinto del español y, en consecuencia, la obligatoriedad de doblarlas, dejó al mercado español a merced de la poderosa industria norteamericana, por no hablar de la eficacia con que, a partir de entonces, la censura podía controlar los diálogos, con resultados tan sorprendentes como inverosímiles.<sup>298</sup> Por otra parte, entre las medidas de protección, la concesión de licencias de doblaje a cambio de producir cine nacional tenía como fin la regulación de los permisos de importación de películas extranjeras. La norma derivó en una suerte de inflación, en la que prevalecía la tramitación de licencias sobre la realización de películas de calidad. El productor se convertía así en un intermediario.<sup>299</sup>

El excesivo control sobre la producción, la prioridad del guion como elemento de valoración por parte de la censura, la escasez de guiones y la seguridad del éxito comercial, derivaron en una literaturización excesiva de los proyectos. Según Pérez Bowie, el 45% de las películas producidas en España entre 1939 y 1950 se basó en adaptaciones de textos literarios, sobre todo, del género teatral.<sup>300</sup> Paradójicamente, fue el más atacado por la crítica. La novela rosa también constituyó una valiosa fuente para producir títulos destinados al público femenino. Pero, sobre todo, la comedia se alzó como género preponderante hacia la primera mitad de los cuarenta.

---

<sup>297</sup> Ver MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Román GUBERN, y otros: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 188.

<sup>298</sup> Ver CASTRO DE PAZ, José Luis: «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)», en José Luis CASTRO DE PAZ, Julio PÉREZ PERUCHA y Santos ZUNZUNEGUI (eds.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, Barcelona, Vía Láctea, 2005, pág. 18 y ÁVILA: *La censura del doblaje...*, ob. cit., pág. 190.

<sup>299</sup> Ver MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía...», art. cit., págs. 197-198.

<sup>300</sup> *Ibidem*, pág. 201 y PÉREZ BOWIE, José Antonio: *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004, pág. 51.

En el contexto económico autárquico, marcado por las restricciones energéticas y la escasez de película virgen o de repuestos técnicos, la primera productora del país fue Cifesa. En la inmediata posguerra erigió un estudio a imitación de Hollywood contratando a artistas y a técnicos a largo plazo, y creó un *star system* nacional que protagonizó películas, siempre adscritas a géneros delimitados.<sup>301</sup> Las estrellas de cine cobraban sueldos inimaginables para el ciudadano medio español. Como reporta Diez, Alfredo Mayo ganaba cien mil pesetas por película y Amparo Rivelles, veintiún mil pesetas a la semana. Pese a que las mujeres cobraban menos, Hernán, por ejemplo, llegó a cobrar cincuenta mil pesetas por rodaje. No es de extrañar que, frente a las ciento cuarenta pesetas a las que aspiraba un actor en el teatro y las más de mil pesetas que se le ofrecían en los estudios, muchos alternaran ambas actividades o, incluso, las complementaran con el nada despreciable sueldo del actor de doblaje.<sup>302</sup>

La cinematografía franquista se afanó en crear estrellas genuinamente nacionales.<sup>303</sup> Rafael Martínez Gandía afirmaba que el caso español no tenía parangón con el de Hollywood porque, para acceder al *star system*, no hacía falta proceder de la cantera teatral.<sup>304</sup> No era el caso de Hernán, ni tampoco el de otras estrellas de cine que, a menudo, habían comenzado en el teatro y, a su vez, pertenecían a una generación nacida en torno a la década de 1910. Este grupo se caracterizó por proceder de familias acomodadas que toleraron o instaron a las jóvenes a iniciar estudios superiores o universitarios, gracias al influjo emancipador que auspició la Segunda República: Aurora Bautista, Maruchi Fresno, Josita Hernán, Ana Mariscal, Conchita Montes, Marta Santaolalla, Rosita Yarza y Mercedes Vecino, figuran en un listado de nombres en el que sería deseable profundizar, pues configuraron una clase de artistas de corte intelectual e ideología diversa, que triunfó en el franquismo. Estas primeras figuras no tuvieron otra

---

<sup>301</sup> Ver FANÉS, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

<sup>302</sup> Ver DIEZ PUERTAS: *Historia del movimiento...*, ob. cit., págs. 89-90.

<sup>303</sup> Desde el punto de vista sociológico, las estrellas son un fenómeno de producción y de consumo propios de la industria cinematográfica, dotado de una función ideológica que pugna por fijar y reforzar los valores dominantes. Richard Dyer afirma que estos artistas conforman una élite cuya situación privilegiada, paradójicamente, no les permitiría acceder apenas al poder institucional pero sí definir los roles sociales, gracias al enorme interés que suscitan sus acciones y su modo de vida. En apariencia –el autor se refiere a las sociedades democráticas–, el acceso a esta élite es, presuntamente, abierto. Véase *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 19-46.

<sup>304</sup> Ver MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael, «Caras nuevas en el cine español», *Pueblo*, 17-XI-1941, pág. 7.

opción que acomodarse al beneplácito del régimen si no querían renunciar al éxito profesional.<sup>305</sup> El poder de su imagen las convirtió en elementos de identificación y de creación de identidades colectivas, de modo que se constituían como un instrumento eficaz para la difusión de determinados modelos de comportamiento. Sin embargo, en muchos casos, la imagen pública individual de estas actrices no tenía parangón con el ideal femenino de la domesticidad y, en esa imagen, solía encarnarse una extraña negociación de valores.

En vista de las limitaciones profesionales que Hernán encontró en el cine español de la posguerra para interpretar papeles acordes con sus expectativas, la artista no tardó en asumir que su trabajo en la industria cinematográfica habría de ser, más que nada, un recurso para financiar y promocionar su actividad teatral.<sup>306</sup> En consecuencia, su vida, tanto pública como privada, se convirtió en objeto de publicidad, anunciando productos dirigidos al público femenino, y de consumo, protagonizando entrevistas, reportajes, sesiones fotográficas –aparecía rodeada de gran lujo, capaz de disponer su tiempo para ocios muy diversos– y las secciones de rumorología de las revistas.

La heroína de *La tonta del bote* le proporcionó a Hernán popularidad y, también, un personaje, la ingenua o la simple, ordinaria en el género cómico teatral, que logró personalizar en la gran pantalla. El tipo le brindó oportunidades para realzar sus capacidades y sus cualidades interpretativas: dicción, fluidez verbal, canto, baile, gesto, expresividad, etc. La construcción de estas heroínas se sustentó, en general, en el previo conocimiento del público, que, si no conocía ya las obras literarias en las que se basaban las películas, al menos, estaba familiarizado con el relato de la muchacha humilde que asciende en la escala social mediante sus propios recursos y/o un buen matrimonio. Su particular estilo «naturalista», y la sofisticación y el refinamiento inherentes al mismo,

---

<sup>305</sup> Ver PEREIRA BAENA, Javier: «Los oficios cinematográficos...», art. cit., pág. 247.

<sup>306</sup> A menudo, a Hernán se le preguntó qué prefería, el cine o el teatro. Y, en general, mostró poco interés en el primero. No es sorprendente, teniendo en cuenta las condiciones en las que se vio obligada a trabajar. La siguiente anécdota del rodaje de *Ángela es así*, referida por la actriz, da la medida de lo que, para ella y, quizá para sus compañeros, significaba participar en estos rodajes en serie: «El productor contestaba sin el menor reparo que lo hacía exclusivamente por obtener permisos de importación. En una escena, Fernando Fernández de Córdoba tenía que hacer el amor a una *vamp*. Ella se había puesto para la escenita un turbante altísimo con unos azabaches como manzanas. [...] Fernández de Córdoba protestó: “¡Así no se puede tomar esta escena en serio!”. Pero luego dudó un momento y, conformándose, dijo: “Aunque, bien mirado, ¡qué más da! Cuando se llegue aquí el público ya habrá abandonado el cine...”», en CRESPO, Antonio, «Liceo de plata. Josita Hernán habla de cine», *Línea*, 8-II-1950, pág. 5.

impregnaron su tipo primigenio o, dicho de otra manera, fragmentaron las convenciones del mismo. No de otro modo, Hernán trabajaría magistralmente en las producciones de Cifesa próximas a la comedia romántica de Hollywood, *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) y *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945). Estos títulos contribuyeron a clarificar la inflexión de Hernán en su tipo, afincado en los códigos teatrales, para que su imagen pudiera ser experimentada de forma diferenciada, con el añadido de una variante foránea, acaso reforzada por los elementos de modernidad perceptibles en la imagen pública de la propia artista. Tal vez, su mayor atractivo era la expresividad de su mirada, dispuesta para despertar la ternura o dibujar una sonrisa, en la que, no obstante, afloraba un mohín de nostalgia o de tristeza. Su gestualidad –cada vez más veloz, incluso llegó a anticipar las acciones–, los ademanes y el movimiento de los ojos tendieron poco a poco al exceso, que culminó en las sofisticadas películas de Cifesa. Es un abuso controlado –cada detalle aporta su propio significado y la interpretación no cae en la redundancia–, alejado del manierismo, que nos induce a pensar en el valor grotesco<sup>307</sup> que, de forma consciente y dosificada, la actriz infirió a los personajes de Diana y Nina, en los títulos mencionados. Su registro interpretativo, en definitiva, estilizó la tradición teatral española, quizá por la influencia del modelo importado del cine norteamericano. Las dos últimas películas que Hernán rodó en los años cuarenta, *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz-Castillo, 1946) y *Un viaje de novios* (Gonzalo Delgrás, 1947), la presentaron en un registro dramático que, ni siquiera en el teatro, la actriz logró popularizar. Y, según la crítica de estas películas, esta imagen de Hernán tampoco funcionó. Aunque Hernán manifestó su deseo de encarnar otros personajes –como la reina Juana I de Castilla–, ni su físico ni, sobre todo, su filmografía, le permitieron escapar del encasillamiento.<sup>308</sup> En 1948 la revista *Cámara* se hizo eco del olvido al que la actriz había

---

<sup>307</sup> Ver CASTRO DE PAZ, José Luis: «De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)», *Quintana*, núm. 12 (2013), págs. 47-65.

<sup>308</sup> Véase M. BELTRÁN, Juan F., «Soñar no cuesta nada. “Locura de amor”, pesadilla común en el mundillo del cine español», *Cinema*, 1-IX-1947. El cine histórico producido en la posguerra dio lugar a una serie de películas históricas biográficas consagradas a la peripecia vital de ciertas mujeres que repercutieron en la Historia de España. Para Hueso Montón, estas películas no pretenden reivindicar la contribución de la mujer en el pasado. Al contrario, las heroínas son depositarias y guardianas de los valores tradicionales y, además, deben despertar el deseo del varón. Ver «Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales», en Pilar NIEVA DE LA PAZ (coord. y ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*,



sido condenada debido a la evolución del cine español –la revista también contemplaba su escasa fotogenia como explicación secundaria para su temprano retiro de la gran pantalla–, que ya no admitía el género de películas que le habían hecho famosa. Si bien se felicitaba por la desaparición de estas comedias, sin embargo, *Cámara* reivindicó el talento inexplorado de Josita Hernán, cuyo buen provecho solo podría beneficiar a la cinematografía nacional:

Dentro del tono desconsolador que caracteriza a toda la actividad cinematográfica de Josita Hernán, hay que tener en cuenta el dato –halagador y, al mismo tiempo, trágico– de que ninguna otra actriz haya podido encarnar en la pantalla personajes tan estrambóticos como los interpretados por ella. Hacen falta unas maravillosas dotes de artista para hacer posible que adquieran aspecto de verosimilitud personajes faltos de calor humano, de lógica y de realidad; sin embargo, a pesar de que esto demuestra unas condiciones nada comunes, Josita Hernán no pudo evadirse de una labor que fue de su exclusiva creación, siendo arrastrada al abismo donde cayeron las películas que había realizado. Cuando éstas dejaron de producirse, nuestra actriz abandonó los platós y rara vez ha vuelto después a trabajar en ellos. [...] Josita Hernán, apartada de nuestra pantalla por recorrer hasta el fin el equivocado camino de sus primeras actuaciones es, no obstante, casi una incógnita del cine patrio. No se le han dado ocasiones de demostrar la valía de su genio artístico, agotado en interpretaciones sin interés [...]. Désele a Josita Hernán un papel lleno de vida y de ardor humanos, opuesto por completo a los que ha realizado hasta ahora y, si fracasa en él, quede para siempre alejada de las labores cinematográficas; pero si triunfa, congratulémonos, pues desde esa fecha contaremos con la actriz más personal y extraordinaria que hayamos tenido nunca.<sup>309</sup>

### ***3.2.1.1. Producciones Cinematográficas Españolas: La tonta del bote (Gonzalo Delgrás, 1939)***

En las postrimerías de la guerra civil Gonzalo Pardo Delgrás se planteaba debutar como director de cine adaptando la obra teatral *Tierra baja (Terra baixa)*, de Ángel Guimerá. Según Josita Hernán y la actriz y guionista Margarita Robles –casada con el

---

Ámsterdam; Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 156. Sobre esta cuestión véase, del mismo autor, «Mujeres y cine histórico», *Cuadernos de la Academia*, núm. 6 (1999), págs. 179-190.

<sup>309</sup> MARTÍNEZ RAMÓN, Juan, «El eclipse de una estrella. Josita Hernán, ausente de nuestro cine», *Cámara*, núm. 136, septiembre de 1948, pág. 11.

director de doblaje—, el proyecto fue prohibido y recibió la recomendación de adaptar *La tonta del bote*.<sup>310</sup>

La autora de esta pieza era la prolífica Pilar Millán Astray, hermana del fundador de la Legión, autora dramática que se especializó en la comedia popular y el sainete madrileño. Conoció el éxito gracias al predominio de estos géneros en España entre 1920 y 1930, sobre todo, con *La tonta del bote* y *La mercería de la dalia roja*.<sup>311</sup> Tras el éxito de la película, Millán Astray y Hernán aproximaron sus trayectorias. La autora le escribió *La Cuscurrita* y *Sol de España*, y adaptó a las necesidades interpretativas y escénicas de la actriz *Mademoiselle Naná*. La muerte de Millán Astray —ocurrida inmediatamente después de asistir a un homenaje celebrado en honor de Hernán—<sup>312</sup> sobrevino en plena negociación con la Dirección General de Cinematografía y Teatro para fundar una Casa del Teatro, que habría de financiarse a través de una «Filmoteca Teatral», cuyo cometido era trasladar el Arte Dramático a cualquier rincón del país mediante la distribución de grabaciones de los espectáculos. En este proyecto figuraba Hernán como primera actriz en *La tonta del bote*.<sup>313</sup>

La obra se estrenó en 1925 en Madrid por la Compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver, y fue repuesta por la de Aurora Redondo y Valeriano León. Fue uno de los mayores éxitos aquella temporada.<sup>314</sup> En 1940 la retomaron Milagros Leal y Salvador Soler Marí. En tres actos, *La tonta del bote* da cuenta de la suerte de Susana, una huérfana recogida por la dueña de una pensión madrileña. A cambio de un techo, la muchacha asume las funciones de una criada al tiempo que enfrenta con gracia el desdén de los que

---

<sup>310</sup> Véase S.T.G., «Una charla con Gonzalo Delgrás, director de “La tonta del bote”», *Destino*, 13-I-1940, pág. 7. Y, además, FPSY: entrevista de Rafael Pazos..., doc. cit. Robles colaboró en la adaptación de *Tierra baja*. Ante la negativa de la censura, a Delgrás, «le dieron un libro de *La tonta del bote*, de Pilar Millán Astray... El cambio el tema era tan brusco que el bote lo pegamos nosotros... Salimos del “embolado” a fuerza de fantasía», en *Mis ochenta y ocho añitos. Autobiografía de la actriz Margarita Robles con prólogo de Juan Antonio Cabezas*, Madrid, s. e., 1982, pág. 150.

<sup>311</sup> Ver NIEVA DE LA PAZ, Pilar: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993, pág. 219.

<sup>312</sup> «Fallecimiento de doña Pilar Millán Astray», *ABC*, 24-IV-1949, pág. 19.

<sup>313</sup> Véase AGA: 36/04712. La documentación del proyecto data de 1949 pero la escritora habló de él en la prensa unos años antes. Ver FRANQUET, Cruz Ernesto, «La Casa del Teatro amparará la vejez de nuestros actores y autores», *Marca*, 22-VII-1945, pág. 6.

<sup>314</sup> Ver VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 562. *La tonta del bote* ya contaba con un precedente, obra de José Jackson Veyán, *La tonta de capirote* (1896).

la rodean. Esta moderna Cenicienta culmina sus aspiraciones gracias al bailarín Felipe El Postinero, pues triunfa como estrella del espectáculo –El Postinero convierte a la joven en su compañera de baile– y accede al matrimonio. De acuerdo con el análisis de Nieva de la Paz, *La tonta del bote* es una «mezcla de sentimentalismo, comicidad, costumbrismo y efectos fuertemente teatrales»,<sup>315</sup> que responde a las convenciones del sainete y a la tendencia de Millán Astray al melodramatismo antes que a la comicidad. Aunque no consta en la autoría del guion, Delgrás trabajó estrechamente con Robles para adaptar el texto, al cual se mantuvieron bastante fieles. El matrimonio buscó asemejar su versión al género sainetesco en el reparto coral y en las situaciones costumbristas que tienen lugar en el interior de la casa de huéspedes, donde se desarrolla la mayor parte del argumento: el comedor, la cocina y el pequeño negocio de Doña Engracia. Pero, también, en la calle: la plaza, el bar, etc. Sin perder de vista que la película se exhibió en una época de severa y prolongada carestía para buena parte de la población, nos parece llamativo el protagonismo que adquieren los alimentos en ciertas escenas. Así, por ejemplo, Susana acude al mercado a comprar chuletas, alimenta al canario con lechuga, prepara un estofado o derrama un cazo de leche hirviendo.

Delgrás y Robles incorporaron nuevas escenas, como las que inauguran la película para desvelar el origen humilde de Susana. Sin duda, los añadidos más notorios del guion fechado en julio de 1939 son dos, y tienen que ver con el género musical al cual adscribimos la película, claramente inspirada en la cinematografía de Hollywood. El primer añadido, hacia la mitad de la obra, consiste en un sueño de Susana. Tras haber sido humillada por Doña Engracia, la muchacha hojea el cuento de *La Cenicienta* hasta quedarse dormida. El guion plantea el empleo del color para introducir al espectador en el mundo onírico de la protagonista. Entonces, los personajes de *La tonta del bote* se convierten en los del cuento de Perrault. La fantasía y la realidad se mezclan, aunque Susana y los suyos mantienen sus rasgos característicos para ser reconocibles: la muchacha luce a la moda francesa del siglo XVIII pero no pierde sus características trenzas y, también engalanados, El Postinero y los demás se desenvuelven con la chulería que les es propia. La castiza pareja penetra en un fastuoso palacio y un sirviente se apresura a servirles una popular bebida de cebada y limón. Una orquesta interpreta un chotis en el que participa toda la corte. El hilo musical permite abandonar el sueño al

---

<sup>315</sup> NIEVA DE LA PAZ: «Tras los pasos de Arniches...», art. cit., pág. 121. Para una visión amplia de la obra de Millán Astray, remitimos a *Autoras dramáticas...*, ob. cit., págs. 205-230.

fundirse con la melodía de un organillo de la calle. El segundo añadido coincide con el tercer acto de la pieza teatral. Después de haber ganado el concurso de baile, Susana y Felipe recorren el mundo en una gira que los lanza a la fama. Un encadenamiento de escenas los muestra bailando one-step, carioca, rumba, fox, pericón y java, en París, Roma, Berlín, Londres, Viena, El Cairo, La Habana y Nueva York. A su regreso, la pareja cita al resto en un merendero, donde brindan por el triunfo de Susana. El influjo de la música –un director de orquesta los acompaña en el merendero– convoca una procesión de manolas y chisperos que trasladan la acción a la madrileña Pradera de San Isidro. Precedidos por cantos populares, Susana y Felipe bailan con otras parejas, hasta que los interrumpe un estruendo de cañones y se precipitan soldados, estudiantes y otras gentes del pueblo, para combatir al ejército de Napoleón. Todos alzan sus armas y forman con ellas la palabra «Madrid». Un fundido cambia el escenario, la capital en su aspecto finisecular, animado por la música de Tomás Bretón, Ruperto Chapí y Federico Chueca. Nuevamente aparecen las parejas de baile, ellas luciendo mantones de manila y ellos, traje gris con gorra blanca. El patrón se repite en la siguiente escena, en la época actual, con los bailarines enfundados en vestidos de noche y frac. Los caprichosos grupos que forman permiten leer, otra vez, el nombre de la ciudad. El responsable de la coreografía fue Sacha Goudine, que dirigió a las veintidós parejas de bailarines.<sup>316</sup>

La música, de Rafael Martínez Valls, debió desempeñar, pues, un papel capital. El *leimotiv* se asociaba con la acción de Susana de guardar las colillas en un bote de pimientos, para luego ofrecérselas a un anciano músico callejero. El resto de personajes también tiene alguna implicación con la música, participando en bailes o tarareando cuplés, dado que el ambiente está inmerso en la melodía de las habaneras, el organillo o los discos de gramola. La presentación de El Postinero se hace a través de un concurso de baile en la calle y, cuando llega a la pensión, consigue que sus habitantes participen con él, salvo Susana, que debe permanecer aislada en la cocina, trabajando.<sup>317</sup>

Según Hernán, Delgrás se afanó en buscar una actriz cuyo físico le permitiera interpretar a una muchacha de entre catorce y dieciocho años. Parece que fue José Casín quien propuso que fuera ella, que ambos guionistas habían conocido durante su estancia

---

<sup>316</sup> Véase «Espectáculos. Cinematografía. Pantalla española. El rodaje de las últimas escenas de “La tonta del bote”», *La Vanguardia española*, 20-X-1939, pág. 10.

<sup>317</sup> Ver DELGRÁS, Gonzalo y ROBLES, Margarita: *La tonta del bote* [guion cinematográfico], s. e., 1939, en FE: G-3007.

en Joinville. Hernán, que se encontraba en Roma doblando *Los hijos de la noche*, no dudó en aceptar la oferta, por diez mil pesetas, que luego ascendieron a catorce mil.<sup>318</sup> En cuanto a Rafael Durán, si nos atenemos a su testimonio, Delgrás recurrió a él porque le había dirigido en los Estudios Acústica de la Metro Goldwyn Mayer, en Barcelona, donde el actor había doblado a Cary Grant, Gene Raymond y Franchot Tone.<sup>319</sup> Creemos que la elección de la pareja de actores obedeció a consignas políticas. Si Hernán vio premiado su patriotismo —que demostró en 1937 al abrazar la causa del bando sublevado y al colaborar en su beneficio durante la guerra civil—, Durán —afiliado en 1930 al Partido Nacionalista Español— también encontró recompensada su labor, como agente de policía de primera del Cuerpo de Reclutamiento de Instrucción y Movilización.<sup>320</sup>

La productora y distribuidora valenciana Producciones Cinematográficas Españolas financió la película, cuya autorización de rodaje obtuvo el 12 de agosto de 1939. Tras casi dos meses de grabación en los estudios Orphea de Barcelona, la cinta fue censurada el 1 de noviembre, y calificada apta para todos los públicos.<sup>321</sup>

*La tonta del bote* se estrenó en el Cine Capitol de Valencia el 22 de diciembre de 1939, en el Cinema Cataluña de Barcelona el 5 de enero de 1940, y en los cines Callao

---

<sup>318</sup> Ver «Quién es quién en Cinelandia. Josita Hernán», *Marca*, 23-IV-1944, pág. 7.

<sup>319</sup> Ver «Rafael Durán, Séptimo Arte. Intérpretes españoles», *Siluetas*, núm. 6, agosto de 1942, y [DURÁN, Rafael]: *Mi vida*, Madrid, Astros, 1943, págs. 18-19. Rafael Durán Espayaldo (Madrid, 1911-Sevilla, 1994) abandonó sus estudios en Ingeniería Civil y, al no poder ingresar en la Marina, se dedicó al baile y al teatro. Comenzó como meritorio junto a Irene López Heredia y Mariano Asquerino, donde coincidió con Hernán. Luego, trabajó con Mercedes Prendes, Ana Adamuz y Estrellita Castro, con quien protagonizó *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935). Fue uno de los actores insignia de la cinematografía española entre 1940 y 1950, con películas tan importantes como *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *La pródiga* (Rafael Gil, 1946), *La Fe* (Rafael Gil, 1947) y *Jeromín* (Luis Lucia, 1953).

<sup>320</sup> Ver CDMH, PS Madrid, caja 110, legajo 1193, f. 101: boletín de adhesión de Rafael Durán Espayaldo al Partido Nacionalista Español fechado en Madrid el 31 de julio de 1930; PS Madrid, caja 111, legajo 1195, f. 92: relación nominal de los agentes de policía pertenecientes a reemplazos movilizados del Negociado de Barcelona fechado el 16 de abril de 1938, y PS Madrid, caja 141, legajo 1493, f. 121: relación personal del Cuerpo de Seguridad destinados en la región catalana, s. f.

<sup>321</sup> Véase «Cinematografía», *El Noticiero universal*, 3-VIII-1939, pág. 7; y, además, HEINIK, Juan B. y VALLEJO, Alfonso C.: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2009, pág. 287. Además, ver AGA: 36/03162.

de Madrid el 8 de enero, donde se mantuvo dos semanas antes de pasar a otras salas.<sup>322</sup> Su estreno fue precedido por una importante campaña publicitaria. En la capital, la cinta fue recibida como un síntoma esperanzador en la búsqueda de una cinematografía nacional propia o, al menos, de «un cine digno», en palabras de Jesús María de Arozamena.<sup>323</sup> Es paradójico que la crítica madrileña y la barcelonesa atacaran la veta más castiza y costumbrista de la película –que recordaba, en definitiva, el pasado republicano del cine–, eludiendo su acusada influencia norteamericana.<sup>324</sup> De hecho, la mayoría de los críticos coincidió en que la secuencia del sueño de Susana era una de las mejores. El diario *Ya* manifestó su deseo de ver a Delgrás embarcado en proyectos más ambiciosos que desestimasen el «teatro en conserva», para apostar por un guion genuinamente cinematográfico. Porque, por lograda que hubiera sido la adaptación,

*La tonta del bote* [...] pertenece a un género, y a un ambiente, sobre todo, que deben desaparecer definitivamente del arte nacional: es ese madrileñismo de barrios bajos, de

---

<sup>322</sup> No se conserva copia de la *La tonta del bote* ni en Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia, Filmoteca de Andalucía, ni en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Cineteca Nacional. En 1984 Hernán aseguró que la película se había quemado. Ver FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. La última noticia que tenemos de *La tonta del bote* data de una proyección que organizó la actriz –en el marco de su colaboración con la Biblioteca Española– en el Museo de Artes Decorativas de París el 3 de febrero de 1961. Ver AGA: despacho núm. 280 fechado en París el 6 de febrero de 1961, del embajador de España en París, José María de Areilza, al ministro de Asuntos Exteriores, Fernando M.<sup>a</sup> Castiella. Véase, además, FE, fondo J. Hernán: invitación «Biblioteca Española de París. Cinema-Club», s. impr., [París, 1961]. En 1970 Juan de Orduña realizó la segunda adaptación versión cinematográfica de *La tonta del bote*, protagonizada por Lina Morgan, que mantuvo el casticismo original de la obra de Millán Astray.

<sup>323</sup> J.M. DE A., «Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Estrenos en los cines. Callao: “La tonta del bote”», *ABC*, 9-I-1940, pág. 12. Ver también «Lo que vi ayer. “La tonta del bote”, en el cine del Callao», *El Alcázar*, 9-I-1940, pág. 3; «Películas nuevas. Callao: “La tonta del bote”», *Ya*, 9-I-1940, pág. 2; VALERO DE BERNABÉ, Antonio, «La pantalla. El estreno de “La tonta del bote”», *Madrid*, 9-I-1940, pág. 5, y L.G.M., «Estrenos en la pantalla. “La tonta del bote”, en el Callao», *Arriba*, 10-I-1940, pág. 4.

<sup>324</sup> Ripoll estudia uno de los grandes debates de la crítica cinematográfica de la época: la polémica que suscitó la cuestión de la «españolidad» en el cine nacional, a través del caso de *La tonta del bote* en la revista *Destino*, cuya línea editorial, afín al régimen, apoyó la película. Ver «Periodistas ante la pantalla: los inicios de la crítica cinematográfica en *Destino*», *Secuencias*, núm. 42 (2015), págs., 35-51.

chulería y organillo, falso y anacrónico, cuya abolición se ha pedido incluso por elevadas jerarquías del Estado.<sup>325</sup>

Luis Gómez Mesa se preguntaba, además, el porqué de «ese extraviado fervor hacia los tontos», acaso debido a que, mientras se proyectó *La tonta del bote*, Isabel Garcés interpretaba con éxito *La tonta del rizo*, de Muñoz Seca, en el Teatro Infanta Isabel. Para el disgustado crítico, solo a «los inteligentes» incumbía la trascendental tarea de encauzar y renovar el cine español. Una obra teatral adaptada a la pantalla —y, para colmo, embriagada de un «exagerado casticismo matritense, sin afinar»— no servía a la causa nacional. En cambio, para Antonio Valero de Bernabé, la producción de una cinta de rostro madrileño no era tan perjudicial, entre otras razones, porque había permitido descubrir un valioso elemento procedente de la cantera teatral: «*La tonta del bote* es, sobre todo, la revelación de una nueva actriz de la pantalla española. Josita Hernán es, efectivamente, el nombre nuevo [...] una figura de positiva juventud».<sup>326</sup>

El triunfo del largometraje no puede comprenderse sin considerar el éxito de la comedia en el circuito teatral durante años, sin olvidar, no obstante, que la película se revistió de las mejores y más sofisticadas galas foráneas para enfrentar la debacle física y moral que asolaba al país. El valor del argumento fue importante en este desolador contexto, gracias a una heroína en la que se personificaban la ternura y la bondad.<sup>327</sup> Convertidos en el «primer pilar mitogénico»<sup>328</sup> de la posguerra, Josita Hernán y Rafael Durán, la «pareja ideal», se encumbraron gracias al influjo y a la competencia que el cine norteamericano venía ejerciendo sobre la producción nacional. Desde este punto de vista, era conveniente que la pareja perdurara en el tiempo perpetuándose con el rodaje de nuevas películas, como así ocurrió. El régimen reivindicó a través de *Primer Plano* la

---

<sup>325</sup> «Películas nuevas...», cit.

<sup>326</sup> Ibídem y VALERO DE BERNABÉ, «La pantalla...», cit.

<sup>327</sup> «La tontería de la tonta de película es, con sorprendente frecuencia, la coraza diáfana y transparente, que cierra el paso hacia sus limpias interioridades, de algunas mujeres casi en exceso humanas (y por ello magníficas gozadoras) al turbulento y amargado puño de la listeza [...]. Ellas desenmascaran la listeza como un émbolo que calcula, hace números, negocia, pacta, mata, trafica, agrede, miente, amasa fortunas, hace trampas [...]. Sabias lecciones de inocencia», en FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, «Pánfilas, bobas, lelas y tonorronas», *Cinemanía*, núm. 12, septiembre de 1996, págs. 107-109.

<sup>328</sup> GUBERN, Román: «Glamour en la España del racionamiento», *El Mundo del siglo veintiuno*, 8-XII-1999, pág. 6. Ver también MONTERDE: «El cine de la autarquía...», art. cit., págs. 199-200.

necesidad de incorporar «nuevos valores» al cine español que erradicaran los modos que había desarrollado antes de la guerra. Al público, sin embargo, no le desagradaban, ni tampoco los de otras cinematografías.<sup>329</sup> Parece lógico que triunfara la hibridación cultural que proponía *La tonta del bote*, con Durán, chulapo y trasunto de Carlos Gardel al mismo tiempo, bailando con Hernán como Ginger Rogers y Fred Astaire. Pese a las desavenencias entre Estados Unidos y la dictadura franquista –desde 1943, la Motion Pictures Association of America presionaría al régimen en favor del comercio libre del cine de Hollywood en España–, *Primer Plano* no tuvo inconvenientes en establecer comparaciones con un fondo tan contradictorio como el siguiente: «Desde Janet Gaynor y Charles Farell hasta Jeanette MacDonald y Nelson Eddy, toda una larga teoría de “parejas ideales” ha desfilado por las pantallas del mundo. En realidad, nosotros no habíamos tenido hasta ahora la nuestra».<sup>330</sup>

A pesar de su clara deuda con Hollywood, *La tonta del bote* no podía resultar una obra incómoda para el régimen, dado el conservadurismo de la obra teatral, que utiliza el cuento de Perrault para perpetuar el orden patriarcal. Aunque Nieva de la Paz insiste en la presencia de «argumentos rupturistas a través de sus personajes femeninos más denostados», la heroína remite al modelo femenino de intendencia-dependencia legitimado por la dictadura.<sup>331</sup> Susana ejemplifica la concepción contradictoria de la

---

<sup>329</sup> Ver «Necesidad de nuevos artistas en la pantalla española», *Primer Plano*, 6-VII-1941, s. pág.; y ver, además, CASTRO DE PAZ: «Conflictos y continuidades...», art. cit., pág. 16. Tal y como relata Margarita Robles en su autobiografía, en el estreno de la película, ella y su marido oyeron varias veces el mismo comentario, relativamente halagüeño, del público: «No parece española». Y prosigue: «Causó tal impacto [...] que del casquillo de esa bala... hemos vivido veinte años. El éxito de la película constituyó un verdadero “bombazo”, no solo artístico, como nos ocurrió otras veces, sino netamente comercial, hasta el punto de que estuvo exhibiéndose durante meses y meses por todos los cines de España, y muchos del extranjero», en ROBLES: *Mis ochenta y ocho...* ob. cit., pág. 139.

<sup>330</sup> «Josita Hernán y Rafael Durán se preparan para su próximo film “Pimentilla”», *Primer Plano* 3-VIII-1941. Y véase DIEZ PUERTAS: *Historia social...*, ob. cit., págs. 47-48. Ante lo que parece una estrategia de contrapropaganda disfrazada de moda cinematográfica, invocamos la cautela de la pregunta lanzada por Monterde: «¿se puede hablar de un esfuerzo consciente y planificado con raíces políticas y respondiendo a un designio ideológico?», en «El cine de la autarquía...», art. cit., pág. 215.

<sup>331</sup> NIEVA DE LA PAZ, Pilar: «Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas (1900-1936)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10, núms. 19-20 (1996), pág. 97-100. Ver también BLACK, Stanley: «Una cenicienta española: *La tonta del bote* y sus adaptaciones cinematográficas», *Anagnórisis*, núm. 8 (2013), págs. 121-122. La dependencia de la mujer radica en la alteridad porque depende de otros para ser hija, novia, esposa y madre, al tiempo que, en su rol subordinado, cuida y asiste



mujer característica en la obra de Millán Astray, pues entabla un diálogo con la modernidad pero, en el fondo, revela una moral conservadora.<sup>332</sup>

### 3.2.1.2. *Levante Films, S.L.*

Semanas después de terminar el rodaje de *La tonta del bote*, la productora Levante Films ofreció a Josita Hernán y a Rafael Durán un contrato para protagonizar tres películas por cincuenta mil pesetas cada una: *Muñequita*, *El 13.000* y *Pimentilla*. Ella aceptó condicionada por las expectativas en torno a la célebre «pareja ideal» que formaba con Durán, y por las necesidades económicas que aún constreñían la economía familiar.<sup>333</sup> Este contrato, sin embargo, encubría el propósito de rodar tres películas cicateramente – el presupuesto de cada una era de quinientas mil pesetas – con el propósito de obtener permisos de importación. Las consecuencias fueron funestas para los artistas. La experiencia del rodaje de *Pimentilla* significó, por razones que nos son desconocidas, el fin de su unión profesional. *Primer Plano* especuló con las causas de la inesperada noticia aludiendo a posibles celos y al deseo de Hernán de formar su propia compañía teatral.<sup>334</sup>

#### 3.2.1.2.1. *Muñequita* (Ramón Quadreny, 1940)

El 18 de junio de 1940 el guion de *Muñequita* recibía el visto bueno de la censura, que la calificó apta para menores e impuso la supresión de varios planos finales,

---

a los demás en una ejemplar intendencia. Remitimos a ROCA I GIRONA, Jordi: «Dependencia e intendencia: la construcción del género femenino bajo el franquismo», en Pilar AMADOR CARRETERO y Rosario RUIZ FRANCO (eds.): *La otra dictadura: el régimen franquista y las mujeres*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid; Instituto de Cultura y Tecnología, 2007, pág. 476.

<sup>332</sup> NIEVA DE LA PAZ: «Tras los pasos de Arniches...», art. cit., pág. 123.

<sup>333</sup> Ver FPSY: casete, entrevista de Rafael Pazos..., doc. cit. Levante Films S.L. fue una productora y distribuidora alicantina, de Luis Martínez Sánchez, propietario de algunos casinos de la ciudad. Riambau y Torreiro sospechan que su actividad como productor venía dada por el interés de Martínez en sustentar con sus realizaciones las salas de exhibición que poseía en la provincia. Véase *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 489-490.

<sup>334</sup> Ver GARCÍA, Pío, «Positivo sin revelar», *Primer Plano*, 3-VIII-1941. Décadas más tarde, Hernán reconoció *Pimentilla* como la peor película de su carrera: «Hay una horrenda, espantosa, de la cual casi, casi me avergüenzo [...] “eso” era algo increíble de malo», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Durán solo tardó dos años en renegar de la película. Ver *Mi vida*, Madrid, Astros, 1943, pág. 23.

eliminados junto con otros que no se detallan en la documentación. Este trabajo es el resultado de la fiel adaptación del director, Ramón Quadreny,<sup>335</sup> de la novela rosa del prolífico Rafael Pérez y Pérez. Poco después, Levante Films dispuso del permiso de rodaje, que empezó la semana siguiente en los estudios Orpheu Films y Lepanto de Barcelona el 24 de junio de 1940, y continuó en El Ferrol del Caudillo (El Ferrol, La Coruña), en la cubierta del crucero Canarias, cedido por la Escuadra Española.<sup>336</sup>

Perla es la princesa del Principado de Randchany. La tradición le impone desposarse con el príncipe de Neuberg. Aunque asume con resignación su destino, Perla desea enamorarse, como las heroínas de los folletines que lee. Todavía, la joven completa su educación en un internado de monjas, solo soportable gracias a la compañía de Lilian Haines. Para animarla, su amiga le invita a pasar con ella las vacaciones. Perla acepta, si bien, debe ocultar su identidad para minimizar los riesgos. Los futuros cónyuges se conocen en una fiesta benéfica y se enamoran, empero, el príncipe también oculta su identidad. Perla descubre la feliz sorpresa el día del enlace.<sup>337</sup>

*Muñequita* se estrenó el 25 de noviembre de 1940 en el Cine Rialto de Valencia, el 27 de noviembre en el Cinema Cataluña de Barcelona, y el 10 de febrero de 1941 en el Cine Fuencarral de Madrid. La cinta apenas encontró difusión en la prensa debido, en parte, a que su estreno coincidió con el de *Marianela*, de Benito Perojo. José de la Cueva desconocía la novela de Pérez y Pérez, pero tachó de inverosímil el argumento. No acertaba a comprender por qué una princesa no había visto jamás a su prometido, ni cómo era capaz de bailar si había sido educada en un internado. El crítico de *Arriba*, que calificó

---

<sup>335</sup> Ramón Quadreny Orellana (1893-1961) fue actor durante el período mudo y formó compañía de teatro con su mujer. Debutó como realizador en 1940 con *La alegría de la huerta*. Durante la guerra dirigió el cortometraje *En la brecha* (1937), de la producción de la CNT.

<sup>336</sup> «Consiguieron que la Escuadra Española se pusiera al servicio de la película, con lo cual se le dio un relieve enorme porque tuvimos un crucero a nuestra disposición con toda su dotación. [...] allí hacían papeles desde el vicealmirante hasta el último marinero», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Véase también AGA: 36/03170 y 36/04543; y QUADRENY, Ramón: *Muñequita*, s. e., 1939, en FE: G-3159. Copia de la película disponible en FE.

<sup>337</sup> La adaptación eludió el hecho de que la acción transcurriera en París y que Lilian fuera inglesa. Además, la cinta muestra a las jóvenes viajando por Alemania, Suiza e Italia. El único espacio presentado con claridad es el remoto y anacrónico reino de Randchany. No es un detalle menor que Randchany y Neuberg sean naciones ficticias. Como sucediera con el reino de Eslonia en *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), el cine español recurrió a países ficticios regidos al modo de las aniguas monarquías centroeuropeas. Ver PÉREZ Y PÉREZ, Rafael: *Muñequita*, Madrid, Editorial Juventud, 1940, pág. 11.

la película de absurda, estúpida y ñoña, rechazó un número de baile que no figura en la copia que hemos tenido oportunidad de visionar: «es una pueril imitación de los *films* americanos, y que aquí resulta francamente ridícula». Su colega de *Dígame* precisó que Hernán y Durán ejecutaban dicho baile «con la misma soltura que cualquier Fred Astaire o Ginger Rogers».<sup>338</sup> El trabajo de Hernán salió mejor parado. Para los redactores de *Arriba* y *Ya* era lo único aceptable de la película. Su interpretación aparece desvaída al dar vida a un personaje infeliz, subyugado al deber, ante el que no intenta oponerse. Perla es una muchacha cándida e infantil, de diecisiete años, que ignora el universo masculino. Desprovista de iniciativa propia, se supedita a los intereses del resto: su abuelo, las monjas, su amiga y su esposo. Por cierto, resulta llamativo que las autoridades censoras permitieran que Hernán luciera unos flamantes pantalones cortos en una escena en la que Perla y Lilian pasean por la costa.

#### 3.2.1.2.2. *El 13.000* (Ramón Quadreny, 1941)

El 5 de diciembre de 1940 Luis Martínez Sánchez solicitaba, en nombre de Levante Films, la autorización del guion *El 13.000*, de José Casín. La Dirección General de Propaganda resolvió favorablemente la solicitud dos días más tarde. El rodaje se previó entre el 8 de enero y el 30 de marzo de 1941, en los estudios Trilla-Orpheu de Barcelona. La película terminó de rodarse antes y, el 20 de marzo, Martínez Sánchez ya se dirigía a la Comisión de Censura Cinematográfica. Una vez se le practicaron los cortes precisos, *El 13.000* se autorizó para mayores de catorce años.

María, una vendedora callejera de lotería, ambiciona adquirir un cierto nivel de educación que le permita escapar de la pobreza y de su despiadada madrastra. Asiste a las clases de Doña Paula, una dama venida a menos que alecciona a otras niñas. Un día, María le vende a un ocioso aviador el billete número 13.000 y, por error, se queda con otro igual. Luego es acusada de robo y acaba pernoctando en el calabozo el día del sorteo. Ignorante de haber ganado el premio, regresa con su madrastra, que muere de un infarto. Doña Paula recoge a María y saludan al brillante futuro que ilumina su nueva fortuna. Años después,

---

<sup>338</sup> Ver CUEVA, José de la, «Estrenos. Fuencarral. “Muñequita”», *Informaciones*, 12-II-1941, pág. 7; V.G.P., «Cine. “Muñequita” (Fuencarral)», *Arriba*, 13-II-1941, pág. 3; El extra séptimo, «Allá películas. Fuencarral. “Muñequita”», *Dígame*, 11-II-1941, pág. 4; FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Películas nuevas. Fuencarral: “Muñequita”», *Ya*, 13-II-1941, pág. 2, y R., «“Muñequita”, en Fuencarral», *El Alcázar*, 13-II-1941, pág. 3.

María no ha olvidado al aviador, que se estrella con su amante, la adúltera Elisa, en la finca de la primera. María se hace cargo de él y, aprovechando su circunstancial amnesia, no le revela su identidad. El aviador se enamora de ella, y cuando recupera la memoria, recuerda quién es su inseparable enfermera. Elisa acude a despedirse para siempre del aviador, y este puede llevar a María ante el altar. Si bien este es, en síntesis, el argumento de la película, en el cartón de rodaje se planteó uno distinto: el protagonista es un humilde mecánico que ingresa en la Aviación. La heroína simpatiza con él, pero acaba en la cárcel por un altercado con su madrastra. Durante su cautiverio resulta premiado uno de sus billetes de lotería y puede abandonar la prisión para casarse con el mecánico. Existe otra variante, la del guion, que interpone un conato de accidente de tráfico antes de la boda de los protagonistas.<sup>339</sup> En última instancia, hemos de mencionar el valor netamente documental de los planos iniciales de *El 13.000*, una secuencia propagandística que muestra el despegue y el aterrizaje de varios monoplanos de caza. Según el guion, estas imágenes cumplían un cometido contextual pero lo cierto es que la cámara recoge con detalle las maniobras de la Aviación Española en el campo del Prat de Llobregat (Barcelona) durante casi siete minutos.<sup>340</sup>

La película se estrenó el 21 de septiembre de 1941 en el Salón Moderno de Tarragona, y el día 22 en el Palacio de la Prensa de Madrid. La recepción en la capital fue discreta por la desigual dirección de Quadreny y por el género rosa al que se adscribe la cinta. El crítico de *Arriba* señaló una exposición fallida que escatimaba el tema en su desarrollo, de modo que «toda la película» se condensaba en los últimos minutos. Solo Carlos Fernández Cuenca aludió al inapropiado asunto del adulterio, pues representaba una amenaza para la institución familiar. Fue vigilado con celo por la censura franquista por entrar en conflicto con una doble moral. Castro de Paz señala que, en el cine, esta ambigüedad generó una valoración sexual del adulterio distinta, por la cual «los hombres lograrán a la postre recuperar su honor [...]; no así la adúltera, a la que no se concede oportunidad alguna y de la que ya no sabremos nada. El adulterio femenino es, ése sí,

---

<sup>339</sup> Ver AGA: 36/03175 y 36/04546. Copia de la película disponible en FE.

<sup>340</sup> El modelo es el Messerschmitt BF-109 (C-4), que llegó a España para ser utilizado por la Legión Condor de forma experimental en la guerra civil. Ver «Aeronaves históricas», en línea, en: <http://www.ejercitodelaire.mde.es/ea/pag?idDoc=6FA0768FDE1EE2CAC12570D700464DF1&idRef=0C0BF9BD70AB7295C12574500032875E> (Fecha de consulta: 17 de junio de 2017). Recordemos que, hacia 1941, España celebraba la superioridad de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial. El entusiasmo alcanzó, incluso, al material publicitario de *El 13.000*, que se inspiró en los billetes alemanes.

imperdonable».<sup>341</sup> Cuando la mujer incurre en esa falta, el destino le depara un castigo ejemplar, la exclusión social o la complicidad del silencio. Podría decirse que el de Elisa –interpretada por Marta Flores– llega del cielo y desencadena un ostracismo autoimpuesto, que asume como último reducto posible de dignidad. En este triángulo, la ingenua María –madre y la esposa que todo hombre debiera encontrar– le pregunta a su preceptora por qué algunas «señoras de» van acompañadas por sus novios. Doña Paula le insta a no preguntar más y zanja la cuestión sentenciando que las malas mujeres siempre reciben un castigo divino. El marido engañado apenas aparece en la película. La censura boicoteó la única secuencia –en la estación de tren– prevista para otorgarle visibilidad.<sup>342</sup>

María, de dieciséis años, está convencida de que la cultura puede cambiarle la vida. Es autodidacta y lee novelas rosas. Lo poco que le reporta la venta de lotería lo invierte en las clases de Doña Paula. Allí también instruye a sus compañeras, cuyo aspecto infantil representa la cara más cruda de la posguerra. Una vez liberada del yugo de su madrastra, María encuentra en Doña Paula la figura ejemplar de la madre que no tuvo. Conforme transcurren los años de bonanza en su casa rural –alejada del pernicioso escenario urbano–, se muestra cómo aprende los oficios asociados a su sexo –es enfermera y maestra–, refina su cultura y se feminiza –viste a la moda, toca el piano, pinta

---

<sup>341</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 79.

<sup>342</sup> El aviador acude a la estación para encontrarse con Elisa. Esta despide a su marido, una cabeza difícilmente identificable que se asoma por la ventana del tren. Al advertir la presencia de su amante, Elisa le susurra de forma inexpresiva que pronto se quedará sola. No es fácil reparar en la infidelidad porque el diálogo es críptico a lo largo de la cinta y no se refuerza con otros recursos visuales. Además, la censura impidió que Elisa pronunciara la palabra «marido» y puede que suprimiera secuencias completas, si comparamos la copia con el guion. En definitiva, los cortes infligidos por la censura, el estado de conservación de la copia y la provisionalidad que sugiere el guion que se conserva en el AGA, dificultan el seguimiento de la trama del adulterio y, paradójicamente, el desenlace moralizador no resulta claro. Hemos reconstruido la trama gracias a la novela gráfica de la película. Ver *El 13.000*, Bistagne, Barcelona, s.a. Por su interés, incluimos aquí el testimonio de Marta Flores sobre la película: «En los años cuarenta [...] [las] películas [eran] bastante blancas todas ellas. Pero, si por un casual, había una escena un poco más atrevida, entonces se hacía la doble versión. Me acuerdo de *El 13.000* porque [...] yo era la amante [y], para terminar bien la cosa, se caía el avión y me mataban, y ya está. Y en la otra versión que hacían para fuera no era así [...] no se moría esta mujer [...] seguía con el amante y ¡hala!», en *Imágenes prohibidas. Censurar por Dios y por España* (Vicente Romero, 1995), en línea, en: RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censurar-dios-espana/1184206/> (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2014).

al óleo— y no descuida las prácticas más modernas —juega al tenis, conduce su propio coche—. Sin embargo, su existencia se sublimará con el matrimonio. El aviador la elige como esposa «por buena por pura y por santa», al encontrar en María la redención a su disoluto pasado. Al respecto de este personaje, Fernández Cuenca advirtió a Hernán del riesgo de anular su brillante porvenir si persistía encomendándose a «tareas tan desdichadas como las de *Muñequita* y *El 13.000*». El crítico José de la Cueva estuvo de acuerdo. Calificó su interpretación de «endeble» aunque «muy superior a lo que el absurdo personaje la [sic] permite».<sup>343</sup>

### 3.2.1.2.3. *Pimentilla* (Juan López de Valcárcel, 1941)

El 8 de julio de 1941 el Departamento de Cinematografía dio luz verde a *¡Pepe, yo quiero un coche!*, un guion escrito por Juan López de Valcárcel a partir del argumento de Juan Ruiz Manent y Rafael Valderrama. Tres días más tarde, Levante Films rectificó el título por *Pimentilla* y descartó el de *Hotel Savoy*, que había circulado por los mentideros de *Primer Plano*. El rodaje se efectuó del 3 de agosto al 19 de octubre en los estudios Lepanto de Barcelona.<sup>344</sup>

Gloria es una huérfana que, cuando no trabaja en la tienda de ultramarinos de su tío, disfruta leyendo novelas rosas. Mientras devora *Gloria va a la ciudad*, un forastero irrumpe en el comercio para hacer una llamada de emergencia: en pleno viaje, el coche de Álvaro de Mendoza se ha averiado a la altura de un poblacho. La llegada del viajero ilumina a la esperanzada Gloria que, como la heroína de su novela, desea escaparse de casa para labrarse un porvenir y encontrar un marido. Aunque consigue colarse en el tren con Álvaro, ya en la ciudad, este le recomienda que regrese a la seguridad del hogar pero Gloria le sigue hasta el hotel donde se alojará la próxima temporada. Álvaro desea deshacerse de su compañía y encuentra la solución adecuada para Gloria: una colocación

---

<sup>343</sup> Ver FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Películas nuevas. Prensa: “El 13.000”», *Ya*, 25-IX-1941, pág. 3 y CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Palacio de la Prensa. “El 13.000”», *Informaciones*, 25-IX-1941, pág. 2. Y, además, véase H.B., «Cine. “El 13.000”. (Palacio de la Prensa)», *Arriba*, 23-IX-1941, pág. 3; El extra quinto, «Allá películas. Palacio de la Prensa. “El 13.000”», *Dígame*, 23-IX-1941, pág. 6, y RÓDENAS, «Notas teatrales. Palacio de la Prensa: “El 13.000”», *ABC*, 24-IX-1941, pág. 14.

<sup>344</sup> Véase «Josita Hernán y Rafael Durán se preparan para su próximo film *Pimentilla*», *Primer Plano*, 3-VIII-1941. Y, además, AGA: 36/03181 y 36/04550. Copia de la película disponible en IVAC.

como camarera en el hotel. La atracción entre ambos no cesa y, tras algunos sucesos, se enamoran y abandonan el hotel para emprender una vida en común.

Las escenas del hotel y su ambiente festivo aproximan *Pimentilla* a la comedia norteamericana: enredos, confusiones, desenfreno, excesos, bromas, bailes, personajes estrafalarios, etc. La banda sonora, de Fidel del Campo, es imprescindible para enfatizar los efectos de comicidad o subrayar los momentos álgidos de la acción. Por ejemplo, durante la cena, Gloria gatea por debajo de las mesas del restaurante para impedir que su mascota moleste a los comensales. Álvaro la persigue. La situación desemboca en el absurdo cuando los clientes del hotel acaban imitándolos, sin saber por qué. En otra ocasión, una rumba interpretada por una orquesta de negros inaugura la fiesta del hotel, donde los inquilinos, con gorros de papel ridículos, bailan envueltos en una maraña de confeti. No se escatima en alcohol y la muchacha no tarda en alcanzar un estado de embriaguez considerable. A pesar de todo, en *Pimentilla*, la farsa pierde efectividad en tanto que los personajes se mantienen fieles al patrón de la comedia sentimental.

La heroína corresponde al arquetipo de la novela rosa. Su situación económica es precaria –Gloria manifiesta que suele tener el estómago vacío– y cuenta con la única compañía de un perro pequinés, un recurrente *Deux ex machina* en la cinta. Gloria dispone de una buena dosis de gracia y simpatía para salvar las situaciones embarazosas o disimular su falta de modales. La joven no se encomienda a la fe para sobrellevar sus desdichas, por otra parte. Nos llama la atención la ausencia del habitual crucifijo en su alcoba y, en general, la de cualquier elemento religioso que soporte los anhelos de la heroína, que parece guiarse, en exclusiva, por lo que ha leído en su novelita. Y, también, resulta imprevista la concesión de *Pimentilla* al mostrar a una joven que, tras cantar un fox y beber alcohol, se enfunda en un pijama de chaqueta y pantalón y se pasea por el hotel. Durante la primera mitad, Hernán luce un vestido de colegiala y unas plataformas. Luego lo intercambia por el uniforme del hotel, que madura su silueta. La interpretación aún no alcanza el grado de depuración que la actriz demostrará en películas posteriores. Hernán intercaló bien la risa tierna con la expresión penosa del desamparo, pero los matices aún no están suficientemente marcados. En ocasiones su trabajo resulta desvaído aunque, en suma, supera a sus actuaciones en *Muñequita* y *El 13.000*.

*Pimentilla* se estrenó el 26 de mayo de 1942 en el Cine Capitol de Barcelona, y el 17 de mayo de 1943 en el Cine Calatravas de Madrid. La crítica de la capital fue negativa y cargó contra el equipo técnico. José de Juanes lamentó el desperdicio de una pareja artística tan brillante. Aún vaticinaba su triunfo en una hipotética película «de juventud

fuerte». También se preguntó por qué la copia proyectada llegaba tan tarde y en mal estado, «con un sonido deficiente y colmada de indudables signos de vejez».<sup>345</sup>

### **3.2.1.3. Falcó Films: La niña está loca (Alejandro Ulloa, 1942)**

El productor valenciano Daniel Falcó Hernández solicitó, el 6 de julio de 1942, el permiso de rodaje de *La niña está loca*. El guion y el argumento original, aprobado dos días antes por la Comisión de Censura Cinematográfica, había sido escrito por Alejandro Ulloa y José Casín. El día 7 Falcó obtuvo la autorización del Departamento Nacional de Cinematografía, pero el rodaje se demoró un mes, de modo que se llevó a cabo entre el 11 de agosto y el 5 de octubre, en los Estudios Diagonal de Barcelona. Para su producción se estimó un capital que superó el millón de pesetas. Antes que Josita Hernán, la actriz principal que se había previsto era Rosita Montaña.<sup>346</sup>

*La niña está loca* se concibió como una comedia blanca próxima a la sofisticación del cine hollywoodiense, al incorporar situaciones alocadas y trepidantes, si bien el argumento dosifica una cuota dramática que previene la farsa. Alicia Vergara y Marta Mendoza son físicamente iguales pero ninguna conoce la existencia de la otra. La primera vive en Madrid, es millonaria, huérfana y se dedica a dar rienda suelta a su caprichosa impulsividad ante la fatigada mirada de su tutor-administrador y de la servidumbre de la casa. La segunda malvive en una pensión de Barcelona, donde intenta labrarse un futuro como bailarina. Ambas salen de viaje el mismo día para dirigirse a la ciudad donde habita la otra. Los ferrocarriles chocan y Alicia fallece en el accidente. La policía identifica a Marta, todavía inconsciente, con la identidad de Alicia, por lo que le asignan la documentación de la difunta y la trasladan a su residencia. En Madrid, Marta no comprende por qué los desconocidos que la rodean actúan como si fuera otra persona. El administrador, su hijo Enrique y los criados creen que la mujer es víctima de una fuerte conmoción que ha dulcificado su carácter. Porque, a diferencia de Alicia, Marta es

---

<sup>345</sup> J.J., «Cine. “Pimentilla”», *Arriba*, 18-V-1943, pág. 5. Ver también «La pantalla. Estrenos. “Pimentilla”, en Calatravas», *Madrid*, 19-V-1943, pág. 6; C.R. «Cinema. Pantalla madrileña. “Pimentilla”, en el Calatravas», *El Alcázar*, 19-V-1943, pág. 4, y CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Calatrava. “Pimentilla”», *Informaciones*, 20-V-1943, pág. 2.

<sup>346</sup> AGA: 36/03162 y 36/04559. No se conserva copia de *La niña está loca* ni en FE, Filmoteca de Catalunya, IVAC, Filmoteca de Andalucía, ni en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Cineteca Nacional.



sencilla y educada. Además, sabe coser y guisar. Marta comprende que, cuanto más se afane en convencerlos de que no es Alicia, más cerca estará de ser internada en un centro psiquiátrico. Sin escapatoria, asume que debe olvidar su vida anterior y adoptar una nueva personalidad. Enrique se enamora de Alicia/Marta y le pide a su padre que consienta la boda, pero este le revela que Alicia se casó en secreto, de modo que Enrique renuncia a sus planes y abandona la casa. Marta, entonces, resuelve formar una compañía y actuar en provincias. Así, cumple su sueño y olvida el desengaño amoroso. Al cabo del tiempo, regresa colmada de fama y de riqueza a la casa de Alicia, y revela la verdad del accidente. Su boda con Enrique puede, al fin, celebrarse.<sup>347</sup> La confusión de identidad sobrevenida tras el hecho traumático obliga a Marta a renunciar a su identidad, bajo la amenaza de ser recluida. La locura remite al comportamiento desviado con respecto de la comunidad. Por eso, Marta tiene que aceptar una vida nueva: «Mi pasado ha muerto con mi extravagancia... Soy completamente distinta en todo... Y, por lo tanto, al desaparecer mi extravagancia, desaparecieron con ella mis compromisos...». La canción *Renacer*, que cierra la película, refuerza el mensaje: «Nacer a una vida nueva/como nace una canción,/que se escondía dormida/muy dentro del corazón...».<sup>348</sup> Hernán tuvo la oportunidad de confrontar en la misma película los rasgos de dos tipos de personajes característicos en su carrera de actriz. Por un lado, encarnó a la mujer frívola, nerviosa, impertinente y antipática, propia de la comedia y del vodevil y, por otro, a la ingenua heroína de la novela rosa, que resiste con estoicidad los reveses del destino aferrándose a su sentido incorruptible de la bondad. *La niña está loca* le permitió exhibir, una vez más, sus dotes para el baile.

La película, tolerada para mayores de dieciséis años, se estrenó en el Cine Fantasio de Barcelona el 2 de enero, y el 24 de abril de 1943 en los cines madrileños Montera y Victoria. La disgustada crítica relacionó el argumento con *Blanca por fuera, rosa por dentro*, de Jardiel Poncela, que acababa de estrenarse. La valoración de *Primer Plano* fue demoledora y atacó todos los aspectos posibles de la película.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Ulloa, Alejandro y José Casín: *La niña está loca*, s. d., en FE: G-1994.

<sup>348</sup> No podemos sino sugerir el paralelismo de esta situación con la que se vieron obligados a vivir en España los vencidos de la guerra civil. ULLOA, Alejandro y José CASÍN, *La niña está loca*, guion s. f., Filmoteca Española, pág. 46 y 55.

<sup>349</sup> Ver PAZOS, Ubaldo, «Crítica de los estrenos. “La niña está loca”», *Primer Plano*, 2-V-1943; y, además, «La pantalla. “La niña está loca”», *Madrid*, 25-IV-1943, pág. 12; L.G.M., «Los estrenos del Sábado de Gloria. Montera: “La niña está loca”», *Ya*, 25-IV-1943, pág. 5; El extra séptimo, «Allá películas. Montera.

### 3.2.1.4. Producciones Campa para Cifesa

Cifesa dispuso una política de directores que contemplaba dos vías de producción. Una de ellas se destinó a la realización de películas económicas trabajando con productoras más pequeñas, como Producciones Campa, que firmó varios títulos distribuidos con el anagrama «Aureliano Campa para Cifesa».<sup>350</sup> La nueva etapa de Josita Hernán a las órdenes de Aureliano Campa Morán estuvo sujeta, con probabilidad, a un contrato firmado por ambos para trabajar, entre 1943 y 1944, en un número indeterminado de películas semejantes. Todas eran adaptaciones literarias, de teatro –*La chica del gato* y *Ángela María*, de Arniches, *Chiruca*, de Torrado– o novela –*Opereta*, de Concha Linares Becerra, *Mi enemigo y yo*, de Luis María Linares–. Pese a que este compromiso no le permitiría formar compañía teatral, Hernán consideró la oportunidad económica y profesional del contrato, pues cobraría cincuenta mil pesetas por cada película, de tono medio pero respaldadas por Cifesa. No obstante, la falta de previsión de Campa no culminó satisfactoriamente el acuerdo con la actriz, que no pudo iniciar otros proyectos.

*La chica del gato* fue la primera en llevarse a cabo, en agosto de 1943. El rodaje comenzó en junio y se prolongó hasta agosto, lo que provocó el retraso de la siguiente película estipulada, *Ángela María*, cuyo inicio se preveía para finales de julio. Su autorización había sido la primera en concederse, pero los sucesivos reparos que mostró la Sección de Cinematografía y Teatro durante aquel mes acabaron por arrebatarle al productor la autorización previamente concedida. El proyecto de *Chiruca* corrió la misma suerte. La intensidad que prometía el mes de agosto se diluyó en un intercambio de correspondencia poco agradable entre Campa y el vicesecretario de Educación Popular, Antonio Fraguas. La situación no podía ser más incómoda: el primero se encontraba agobiado por la incapacidad de dar salida a proyectos para los que ya había contratado a la actriz principal, así como los estudios donde se efectuaría el rodaje y, el segundo, no quería dar su consentimiento para promover unos proyectos, a su juicio, faltos de contenido formativo. Además, Fraguas, responsabilizaba al productor de celebrar contratos sin la previa obtención de la autorización de rodaje, y de no haber previsto la

---

“La niña está loca”», *Dígame*, 27-IV-1943, pág. 6; «Cine. “La niña está loca”», *Arriba*, 27-IV-1943, pág. 4, y «Cinema. Estrenos. “La niña está loca”, en los cines Montera y Victoria», *Informaciones*, 28-IV-1943, pág. 2.

<sup>350</sup> Ver FANÉS: *Cifesa, la antorcha...*, ob. cit., págs. 101-114 y RIAMBAU y TORREIRO: *Productores en el cine español...*, ob. cit., pág. 201.

contingencia correspondiente si los rodajes eran denegados. Al final, el funcionario autorizó *Ángela María*. Puesto que dos de las tres películas que figuraban en el contrato habían quedado temporalmente bloqueadas, la actriz protagonizó *Una chica de opereta* y *Mi enemigo y yo*, dos títulos para los cuales Campa contaba con la autorización, si bien, no estaban pensados para Hernán, sino para Isabel de Pomés, Marta Santaolalla o Amparo Rivelles. El rodaje de *Una chica de opereta*, que comenzó el 7 de septiembre, debía finalizar en octubre para proseguir con *Mi enemigo y yo*. En paralelo, Cifesa puso a disposición del jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro dos guiones distintos de *Chiruca* para que escogiera la versión más conveniente y Campa gestionara su producción cuanto antes. Cuando *Mi enemigo y yo* terminaba de rodarse en noviembre, *Chiruca* fue, por fin, autorizada. Sin embargo, su rodaje no podía comenzar porque los exteriores tenían que coincidir con la época estival. Las sucesivas prórrogas que ya se le habían concedido obligarían a Cifesa a cederle los derechos a Rafael Peña Muñoz, en representación de Benito Perojo, que la realizó en Argentina en 1945, con Catalina Bárcena a la cabeza del reparto.<sup>351</sup> Mientras, la censura estudiaba de nuevo el guion de *Ángela María*, ahora, *Ángela es así*. Campa consiguió su autorización en abril de 1944 pero el rodaje tuvo que posponerse hasta septiembre, pues, en mayo, Hernán había empezado a trabajar en *Ella, él y sus millones*.

#### 3.2.1.4.1. *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943)

La primera película de Ramón Quadreny producida por Aureliano Campa, *La chica del gato*, satisfizo un proyecto de Cifesa pendiente desde la Segunda República, aunque el sainete de Arniches ya había sido adaptado al cine en 1927 por Antonio Calvache, en la versión muda que protagonizó Josefina Ochoa. El 5 de junio de 1943 el Departamento Nacional de Cinematografía autorizó el guion técnico, que fue mutilado con varias tachaduras. Dos días después, Campa recibió el permiso de rodaje. El productor estimó un capital de ochocientas mil pesetas, pero la cifra aumentó hasta casi el millón, de las cuales, cincuenta mil pesetas eran para Josita Hernán. Sus compañeros, Fernando Fernán Gómez y Juan Espantaleón, se embolsaron la mitad. El rodaje comenzó el 5 de agosto y se prolongó hasta el día 31. Los interiores se rodaron en los estudios

---

<sup>351</sup> Véase AGA: 36/04565 y 36/04569. Ambos guiones, de Vicente Coello, José Ángel Ezcurra y Ángel A. Jordán, y H.S. Valdés, respectivamente, se conservan en 36/04565, AGA.

Trilla-Orpheu de Barcelona, y los exteriores, en Madrid. La película fue censurada el 9 de noviembre y autorizada para mayores de dieciséis años.<sup>352</sup>

Guadalupe es una huérfana cuyos despiadados parientes incitan al robo, contraviniendo su natural honradez. Lo intenta en una casa, pero la dueña, que se apiada de ella, la convierte en su doncella. La joven le devuelve el favor librándola de los chantajes del administrador de la casa. La adaptación de Campa y Quadreny respetó los diálogos y la estructura de la pieza de teatro, aunque hay una escena añadida que muestra el penoso vagabundeo de Guadalupe y su refugio en una taberna. También se sustituyó la aparición de dos monjas pidiendo un donativo en casa de las Barcaza por un mudo en busca de caridad.<sup>353</sup>

*La chica del gato* se estrenó en Madrid el 16 de diciembre de 1943 en el Palacio del Cine. En Madrid, la crítica señaló una película técnicamente mediocre, deudora en demasía del texto teatral, aunque señaló el acierto de haber mantenido la comicidad del diálogo.<sup>354</sup> Su preponderancia en detrimento del lenguaje cinematográfico ya había sido vaticinada por la Subcomisión Reguladora, que auguró un resultado poco satisfactorio. Ninguna de estas voces –más preocupadas por la búsqueda de una identidad para el cine español– reparó en la sutil crítica social que Quadreny deslizó valiéndose del costumbrismo inherente al sainete. El realizador supo acentuar esta dimensión retratando, con un verismo insólito para la época, a las familias del imaginario barrio chabolista de

---

<sup>352</sup> Véase AGA: 36/03201 y 36/04569. Copia de la película disponible en FE.

<sup>353</sup> A este personaje, cuyo único recurso para sobrevivir es el esbozo de su mejor sonrisa, le dirá Guadalupe: «qué alegre y qué *callao* es usted». Paco lo expulsa de la casa y, cuando la joven le pregunta si este individuo era mudo de verdad, el criado contesta: «más vale ser mudo que hablar de más». Para Michel Chion el mudo en el cine encarna la conciencia moral. En él confluyen la cuestión de la identidad, del origen o del deseo, y por eso no es extraño que sea él quien, precisamente por no tener voz, posee la última palabra. Remitimos a *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 103-108.

<sup>354</sup> Véase A., «Pantalla. “La chica del gato”, de Ramón Quadreny», *Pueblo*, 17-XII-1943, pág. 3; JUANES, José, «Cine. Palacio del Cine: “La chica del gato”», *Arriba*, 17-XII-1943, pág. 4; L.G.M., «Cinematógrafo. Palacio del Cine: “La chica del gato”», *Ya*, 17-XII-1943, pág. 5; M.A.D., «La pantalla. Estrenos. Palacio del Cine: “La chica del gato”», *Madrid*, 17-XII-1943, pág. 6; RÓDENAS, «Informaciones teatrales. Estrenos en los “cines”: Palacio del Cine. “La chica del gato”», *ABC*, 19-XII-1943, pág. 53; C.R., «Pantalla madrileña. “La chica del gato”, en el Palacio del Cine», *El Alcázar*, 18-XII-1943, pág. 4; CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Palacio del Cine. “La chica del gato”», *Informaciones*, 20-XII-1943, pág. 7; El extra primero, «Allá películas. Palacio del Cine. “La chica del gato”», *Dígame*, 21-XII-1943, pág. 6, y J.L.G.T., «Crítica de los estrenos. “La chica del gato”», *Primer Plano*, 26-XII-1943.

las Injurias. También satirizó a la clase pudiente frente al sentido común de su servidumbre. El verismo de las escenas de la periferia madrileña frisa la denuncia social: el temor a la autoridad, la hipocresía de la beneficencia, etc.<sup>355</sup> Los primeros minutos de *La chica del gato* preconizan la estética neorrealista, como le ocurriría a otro sainete de Arniches adaptado al cine, *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941).

Guadalupe es una muchacha de quince años, maltratada por un entorno que le es completamente desfavorable. Es valiente, aspira a una existencia digna y la picardía y la audacia adquiridas para sobrevivir no empañan ni su intachable sentido de la decencia ni su honradez, que Nena premia con su generosidad. Después, la heroína hará gala de su genio y su singular atractivo para resolver la situación que atenaza a su señora, y logra, además, el premio del matrimonio con Paco. Hernán –vestida con harapos y peinada con dos moñetes como los de Susana en *La tonta del bote*– comprendió con acierto la ternura del personaje, que singularizó con la pizpireta simpatía del gesto y lo aderezó con el ademán chulesco y castizo que, en su personal versión, evitó la tosquedad. Para enfatizar la expresividad de su mirada fue determinante el refuerzo de los primeros planos, sobre todo, en las escenas dramáticas. A menudo, Hernán desplazó la mirada fuera de plano, en una dirección que apunta hacia los anhelos del personaje. La voz aflautada de la actriz, la entonación precisa y la velocidad con la que midió sus intervenciones dialogísticas contribuyeron a redondear esa «imperfección calculada» que caracteriza la interpretación de lo sainetesco en el cine.<sup>356</sup> Sobre todos los actores, se destacó a Hernán y a Espantaleón, en el papel de Sigmundo. Una vez más, la crítica corroboró la adecuación entre la actriz y su tipo: «Josita Hernán está catalogada como una ingenua de la pantalla y del teatro, y para que demostrase una vez más esa ingenuidad, se buscó una obra a ella

---

<sup>355</sup> Lahoz relaciona la tiranía que Sigmundo ejerce sobre las dueñas de la casa con una crítica hacia la burguesía en *La chica del gato*: «[su] impotencia para defender sus propios intereses es ridiculizada al máximo. La división de la casa en dos nuevos espacios –el salón, con la pusilánime Nena y su indolente madre y la cocina con los sirvientes, quienes tópicamente tendrán la clave para solucionar los problemas– no hace sino resaltar esa debilidad», en LAHOZ, Nacho: «*La chica del gato*», en Julio PÉREZ-PERUCHA (ed.): *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 170. No obstante, estamos de acuerdo con Ríos Carratalá cuando apela a la cautela ante el revisionismo tendencioso, abocado a conclusiones que pueden sobredimensionar la intención del director y desembocar en críticas impresionistas, alejadas de las referencias históricas y genéricas. Lo que hoy aparenta ser el indicio de una crítica velada, acaso podría ser consecuencia del traslado del sainete a la gran pantalla. Véase RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997, pág. 76.

<sup>356</sup> RÍOS CARRATALÁ: *Lo sainetesco...*, ob. cit., pág. 42.

apropiada». El crítico de *El Alcázar* no censuraba esta práctica, pues reconocía que la artista «tiene campo ancho para sus ingenuidades, y como las sabe aprovechar, su labor gusta». Como José de Juanes, advirtió el desequilibrio existente entre el talento de la actriz y los papeles que le eran asignados, «dando vida a sus clásicos papelitos de niña pobre y desventurada de tan ínfima calidad espiritual como elevado rango personal interpretativo». José de la Cueva, más severo, lamentó el despilfarro que la artista estaba cometiendo al consumir su talento «en esta labor que no puede aportarle laureles, aunque su interpretación sea excelente».<sup>357</sup>

#### 3.2.1.4.2. *Una chica de opereta* (Ramón Quadreny, 1943)

En la línea adoptada por Campa, *Una chica de opereta* tomó su argumento de la novela *Opereta*, de Linares Becerra, de cuya adaptación se encargó Quadreny. Como era de esperar, la propuesta no fue del agrado de la Delegación Nacional de Propaganda, que detestaba el género rosa. El guion acumuló tachaduras en varias páginas y fue aprobado con la recomendación de cuidar el vestuario y el ambiente del mundo del espectáculo. Desde la expedición del permiso, el 2 de julio de 1943, se calcularon treinta y ocho días de rodaje en los estudios Trilla-Orphea y en los alrededores de Barcelona. Por este papel, Josita Hernán —se había pensado en Marta Santaolalla o en Isabel de Pomés— cobró la cifra más alta de su carrera, sesenta mil pesetas, superando así los emolumentos del equipo artístico y técnico. El 3 de enero de 1944 la Comisión de Censura resolvió aprobar la película, sin cortes, que autorizó para mayores de dieciséis años.<sup>358</sup>

La adaptación de Quadreny se desentiende parcialmente de la novela según se aproxima el desenlace. Mientras que el final del argumento sugiere la boda entre los protagonistas, en el texto original la heroína toma por esposo a un personaje secundario. Silvia Navarro es hija de un compositor de cuyo talento se aprovecha un magnate de la industria musical. Como su padre, vive una situación injusta en la que soporta el acoso de su representante artístico. Los continuos abusos y la angostura económica de la familia rebasan la paciencia de Silvia, que abandona su carrera y decide vengarse del explotador de su padre. Un arranque de cólera le provee un contrato para ser la secretaria de un

---

<sup>357</sup> Véase C.R., «Pantalla madrileña. “La chica del gato”...», cit.; JUANES, «Cine. Palacio del Cine: “La chica del gato”», cit. y CUEVA, «Cinema. Estrenos. Palacio del Cine...», cit.

<sup>358</sup> AGA: 36/03207 y 36/04569. Copia de la película disponible en FE.

libertino tenor. Su misión consiste en vigilarlo, pero no podrá establecer lazos sentimentales con él para evitar las distracciones. Por eso, Silvia es obligada a trabajar caracterizada como una grotesca institutriz. El contrato se anula cuando la mujer descubre al resto su verdadero aspecto, pero firma otro, nupcial, con el tenor.

*Una chica de opereta* se estrenó el 13 de enero de 1944 en el Cine Alcázar de Barcelona, y el día 17 en el Cine Calatravas de Madrid. Los primeros minutos de la película, según la crítica, resultaban demasiado folletinescos a causa del rosario de desgracias que acumula la familia de Silvia. Pero, tras asumir la falta de pretensiones de la cinta, la obra de Quadreny fue saludada con dignidad. Gómez Mesa criticó con aspereza la modestia de los recursos empleados. Para los críticos de *Informaciones* y *Ya*, el trabajo que Hernán había logrado a partir de una materia prima tan escasa, resultaba encomiable al «infundir verdad y humanidad a un tipo tan convencional como todos los que hasta ahora le han dado en el cine», en palabras de José de la Cueva. A pesar de su papel preponderante en la película, la música, compuesta por José Serrano –cuñado, por cierto, de Campa–, apenas recibió la atención de la crítica madrileña.<sup>359</sup>

Hernán dio vida a un personaje atenazado por el juego de la doble identidad. Por un lado, en su intimidad, la heroína aparece cortada por el patrón del folletín, mientras que, por otro, en su puesto de trabajo, muta en una versión grotesca de sí misma: Silvia se ha erigido como cabeza de familia, pero ni su inteligencia, ni la fuerza y la abnegación que le caracterizan son suficientes para sacar adelante a los suyos. Los únicos que pueden ayudarla –siempre son hombres– solo reconocen en ella su aspecto físico agraciado. Hernán recreó la angustia del personaje, asentado en su identidad real, apoyándose en una permanente expresión de gravedad y en la fuerza de la mirada absorta en la desazón de su incertidumbre. La actriz no prescindió de cierta afectación, bien avenida, sin embargo, en el género rosa en el que se sustenta la dimensión íntima del personaje. Porque necesita trabajar y aspira a ser una mujer independiente, Silvia renuncia a su belleza para abrazar una identidad que degrade su femineidad y que esclarezca sus capacidades para que sean

---

<sup>359</sup> L.G.M., «Cinematógrafo. Calatravas: “Una chica de opereta”», *Ya*, 18-I-1944, pág. 5. Ver además CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Calatravas. “Una chica de opereta”», *Informaciones*, 22-I-1944, pág. 7; El extra primero, «Allá películas. Calatravas. “Una chica de opereta”», *Dígame*, 18-I-1944, pág. 6; J.B., «Pantalla. Estrenos. “Una chica de opereta”, de R. Quadreny (Calatravas)», *Pueblo*, 18-I-1944, pág. 2; «La pantalla. Estrenos. “Una chica de opereta”, en el Calatravas», *Madrid*, 18-I-1944, pág. 6; J.L.G.T., «Crítica de los estrenos. “Una chica de opereta”», *Primer Plano*, 23-I-1944. La película contó con la colaboración del tenor Emilio Salanova y una cantante anónima, que doblaron a Luis Prendes y a Hernán.

percibidas como tales por el sexo masculino. Su nueva identidad incorpora un rol y un cuerpo nuevos. Como secretaria, Silvia interpreta un papel de intendencia, indisociable del aspecto de una ridícula institutriz de opereta. Hernán aparece en *Una chica de opereta* encaramada en unas altas plataformas y embutida en un austero traje negro. Una peluca morena recogida en un moño, las gafas de montura redonda y gruesa y la pintura de sus labios, en forma de corazón, transforman al personaje en una máscara. Es inevitable que esta caricatura provoque el distanciamiento del resto, que consideran a la secretaria una solterona despreciable. El espectador también puede reír, liberado, por fin, del melodramatismo inicial.

#### 3.2.1.4.3. *Mi enemigo y yo* (Ramón Quadreny, 1944)

Aureliano Campa solicitó el permiso de rodaje de *Mi enemigo y yo* el 9 de junio de 1943. El día 22 el rodaje de la película era autorizado a condición de suprimir tres planos que situaban la acción en un escenario tan poco adecuado a ojos de la censura como una piscina. El guion no quedó exento de otras tachaduras y recibió algunas advertencias, como cuidar la realización de un episodio que debía ocurrir sobre el escenario de un teatro, pues podía ocasionar planos censurables desde el punto de vista moral. El comienzo del rodaje, previsto para el 15 de septiembre, se inició un mes más tarde, no sin que antes, el 8 de octubre, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía manifestara su desacuerdo con el proyecto, por no encontrar en él ningún elemento de valor. El día 21 la productora solicitó la censura de las letras de las canciones. El rodaje acabó el 30 de noviembre. En dos semanas se habían rodado los exteriores, en el Santuario de Nuestra Señora de Nuria (Ripoll, Girona), e invertido ocho días en los Pirineos.<sup>360</sup> El resto del rodaje se realizó en los estudios Trilla-Orphea de Barcelona. El capital empleado y la retribución de Josita Hernán fueron análogos a los de *Una chica de opereta*,

---

<sup>360</sup> Ver «Teatro y Cinematografía El montaje de “Mi enemigo y yo”», *La Vanguardia española*, 1-I-1944, pág. 18. Según Hernán, el rodaje en exteriores se frustró porque «había unas escenas en que debíamos esquiar y nos fuimos a la nieve, y como no nevaba [...] al cabo de quince días de estar allí, variaron y cortaron las escenas de esquiar y se inventó otra cosa», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Su compañero de reparto, Fernán-Gómez, refiere una anécdota personal que resulta reveladora para intuir la ligereza profesional con que se realizaban estas producciones de bajo costo. Véase FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo*, 2 vols., Madrid, Debate, 1990; vol. 2, págs. 24-26.



novecientas mil y sesenta mil pesetas, respectivamente. Luis Prendes cobró diez mil pesetas menos que su compañera de reparto.<sup>361</sup>

Ramón Quadreny adaptó la novela homónima de Luisa María Linares Becerra, y escribió el guion técnico. En síntesis, el argumento se propone mostrar cómo un hombre dobliga la terquedad de una mujer mediante recursos que justifican el uso de la fuerza, como el rapto. Las hermanas Isabel y Beatriz, oriundas de un remoto pueblo de montaña, conocen a su novelista favorito, Mauricio de Viera. La llegada se celebra con una fiesta en la que Isabel intenta unir a la apocada Beatriz con el autor, pero este demuestra mayor interés por ella. Isabel no le corresponde pues, antes que comprometer su libertad, quiere ser artista y dar la vuelta al mundo. Por eso, insiste en su empeño e, inspirándose en la novela de Mauricio *El rapto de Eva*, engaña al autor y lo encierra. Aterrada por las posibles consecuencias del rapto, Isabel acepta la proposición de Doña Belén –una excéntrica dama que siente predilección por ella– y huye de casa.<sup>362</sup> A cambio de ser su acompañante, la joven se convierte en cantante. Mauricio reaparece en su vida para impedirle debutar y se encierra con ella. El novelista se cobra su venganza pero, al ser descubiertos por su amante, la jugada los compromete a un forzoso matrimonio cuyo fin pasa por justificar el encierro. Isabel huye, en la noche de bodas, buscando el refugio de su familia. Su esposo llega al pueblo antes que ella y consigue el perdón de Isabel. Quadreny se atuvo con bastante fidelidad a la obra original, si bien se vio obligado a variar el final para evitar problemas con la censura.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> AGA: 36/04569. Copia de la película disponible en Filmoteca Española (Madrid).

<sup>362</sup> Siguiendo a Alberto Mira, consideramos que Doña Belén reúne características suficientes como para ser considerado un personaje homosexual. Es una mujer madura y soltera que procura rodearse de jovencitas, pero adopta a Isabel como discípula para llevársela consigo y disfrutar de su compañía. A cambio, compra su aquiescencia con caprichos y consigue que pueda debutar artísticamente. El gusto de Miss Flynt –como se llama en la novela– por la compañía femenina es más acusado en la película que en la novela. Ver «El significante inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 54 (2006), pág. 73.

<sup>363</sup> En la novela, Isabel interrumpe su viaje de novios en Inglaterra –casi toda la narración acontece allí– para regresar a España. Ha estallado la guerra y la joven, identificada de pleno con el bando sublevado, vuelve para «sufrir con ella, vencer con ella o hundirme con ella». El reencuentro con su esposo ocurre en un hospital de campaña, mientras Isabel atiende a otros heridos. La experiencia reorienta al confuso matrimonio para formar, al fin, una familia. Ver LINARES, Luisa María: *Mi enemigo y yo*, San Sebastián, Editorial Española, 1940, pág. 187.

El estreno de *Mi enemigo y yo* aconteció en el Cine Imperial de Madrid el 15 de mayo de 1944. José de Juanes afirmó esperar de Quadreny un proyecto de mayor envergadura para poder juzgarle con justicia. «Menos que “rosa”, incolora y completamente insípida» —sentenció Gómez Mesa—, el trabajo de los actores fue lo más elogiado, aunque Hernán no cosechó sus mejores críticas.<sup>364</sup> Gómez Mesa consideró que su actuación era afectada. *El Alcázar* comentó que, si no había estado en su papel, era por culpa del guion y de la dirección, que no supieron hallar «momentos apropiados para que la ingenua Josita continúe siendo la tal ingenua, que es precisamente como ha triunfado en anteriores interpretaciones cinematográficas».<sup>365</sup> En efecto, Hernán abandona su tipo al poco de comenzar la cinta: Isabel es alegre, desenvuelta e independiente, pero la angostura de su casa es incompatible con sus aspiraciones. Este ímpetu se refleja en su actitud masculinizada, señal de la inmadurez de la joven que aún no piensa en el varón sino como compañero de juego. Además, Isabel es inútil para el desempeño de las labores del hogar. La ciudad le brinda una experiencia sofisticada y materialista, que metamorfosea a la otrora ingenua en una «chica topolino». Todavía no es una mujer, y un hombre, «su enemigo», le introduce a la fuerza en el matrimonio. La actuación de Hernán mantiene el registro melodramático de las entregas anteriores, que esta vez resulta menos realista dada la escasa complejidad del personaje. También interpretó dos canciones, de Max Thous y con música de José María Ruiz de Azagra.

#### 3.2.1.4.4. *Ángela es así* (Ramón Quadreny, 1945)

La censura autorizó el guion de *Ángela María* el 17 de febrero de 1943, no sin antes proceder a la supresión de buena parte de su contenido, prolijo en escenas insinuantes. El 27 de mayo Cifesa le presentó al jefe de la sección de Cinematografía y Teatro el guion técnico definitivo, pero la Delegación Nacional lo rechazó el 7 de agosto.

---

<sup>364</sup> JUANES, José, «Cinco estrenos cinematográficos el día de San Isidro. Imperial: “Mi enemigo y yo”», *Arriba*, 16-V-1944, pág. 4 y L.G.M., «Cinematógrafo. Imperial: “Mi enemigo y yo”», *Ya*, 17-V-1944, pág. 4. Ver además B., «Pantalla. Estrenos. “Mi enemigo y yo”, de Quadreny», *Pueblo*, 16-V-1944, pág. 2; El extra segundo, «Allá películas. Cine Imperial. “Mi enemigo y yo”», *Dígame*, 16-V-1944, pág. 6; C., «Informaciones y noticias teatrales. Estrenos en los “cines”. Imperial: “Mi enemigo y yo”», *ABC*, 17-V-1944, pág. 18; «La pantalla. Estrenos. “Mi enemigo y yo”, en el Imperial», *Madrid*, 17-V-1944, pág. 8, y C.R., «Pantalla madrileña. “Mi enemigo y yo”, en el Imperial», *El Alcázar*, 18-V-1944, pág. 4.

<sup>365</sup> L.G.M., «Cinematógrafo. Imperial...», cit. y C.R., «Pantalla madrileña. “Mi enemigo y yo”...», cit.

Además de que las tachaduras salpicaban casi todas las páginas, el ambiente festivo de ciertas escenas resultaba inadecuado porque corrían el riesgo de prodigar la «chabacanería» a cargo de «mujeres de vida alegre y hombres libertinos». Por otra parte, la Delegación alegó el excesivo número de películas similares que se habían producido aquel año para denegar la concesión del permiso de rodaje. Al fin, el 30 de agosto, y tras la insistencia de Campa, se expidió el documento, pero el rodaje no pudo comenzar y debió esperar a la obtención de un nuevo permiso, el 18 de abril de 1944. La valoración del guion seguía siendo pésima. Joaquín Soriano, vocal del Ministerio de Industria y Comercio de la Comisión de Censura, le comunicó a Campa su «muy desfavorable» opinión aludiendo al «deplorable» efecto que le provocaba su lectura y al diálogo «falto de gracia y chabacano». Por fin, el rodaje comenzó el 26 de septiembre en los estudios Trilla-Orphea y en los alrededores de Barcelona, y concluyó el 16 de noviembre. La película fue autorizada para mayores de dieciséis años.<sup>366</sup>

Quadreny adaptó la comedia de Arniches y Abati, *Ángela María*, y escribió el guion técnico. El realizador se limitó a verter los diálogos originales a la pantalla, sin poner demasiado empeño en el empleo de los recursos cinematográficos. Efectuó ligeras modificaciones, pero el argumento quedó intacto: Ángela se escapa del internado para reunirse con su único pariente, un primo de su padre. Gonzalo recibe con disgusto la llegada de la muchacha, que se afana en ser imprescindible en su vida. No solo porque su tío sea un vividor rodeado de indeseables, sino porque depende de él para no regresar al internado. Se inicia entonces una pugna de poder, en la que Gonzalo trata de recuperar su vida y Ángela lo impedirá a toda costa. El propósito de la muchacha culmina en el matrimonio que, en cierto sentido, garantiza relativamente su libertad.

*Ángela es así* se estrenó el 25 de abril de 1945 en el Cine Fantasio de Barcelona, y el 4 de junio en el Palacio de la Prensa de Madrid. Por tratarse de una traslación casi íntegra del texto a la pantalla, la crítica encontró una cinta «de un rosa desvaído», parafraseando a José de la Cueva, que acusó la preeminencia de los diálogos sobre las imágenes: «es una serie de fotografías de escenas», sentenció. En cambio, a Gómez Mesa no le parecía grave que Quadreny hubiera confiado el éxito de la cinta a los diálogos, ya que la labor de los actores había sido favorable. *Arriba y Dígame* recibieron la película como un entretenimiento agradable, aun cuando la materia prima les resultaba hartamente manida para el espectador contemporáneo. En cambio, el crítico de *Pueblo* se reconocía

---

<sup>366</sup> AGA: 36/04566 y 36/03226. Copia de la película disponible en FE.

desconsolado al enfrentarse a una cinta plagada de arbitrariedades con ocasión de un «argumento absurdo», amén del «chocante desenlace de la intriga». Además, acusó inútil la tentativa de Quadreny por emular el estilo de la comedia norteamericana, a falta de una cámara libre de movimientos o de más efectos cómicos. Hernán –concluía el redactor– era la excepción en esta lista de objeciones, gracias a su «trabajo personalísimo y atrayente». Coincidió con su colega de *Informaciones*, que celebró la «muy certera limitación del tipo de la ingenua»,<sup>367</sup> y con José de Juanes:

De ella no nos queda por decir nada nuevo, después de haber asegurado en muchas ocasiones que es una de las más definidas estrellas de nuestro cielo cinematográfico. Su trabajo en *Ángela es así* quedará como modelo de garbo, gracia, donosura y simpatía.<sup>368</sup>

Una vez más, el desequilibrio entre las aptitudes de la actriz y la calidad de su filmografía no pasó inadvertido:

Nosotros tenemos a Josita por una de las poquísimas artistas que de verdad existen. Si elige con más cuidado sus actuaciones, quizá sea la mejor dotada para escalar la cumbre. Si sigue así nadie puede responder de nada [...]. Téngalo muy presente esta artista, que harta juventud tiene para esperar que la ocasión se presente. Y no dude de que se presentará. Entretanto, resérvese.<sup>369</sup>

Hernán volvía a interpretar a otra muchacha que, como la heroína de *Muñequita*, arde en deseos de conocer el mundo exterior. Pero Ángela, pese a su aire bobalicón, es

---

<sup>367</sup> Véase CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Palacio de la Prensa. “Ángela es así”», *Informaciones*, 6-VI-1945, pág. 2; GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Palacio de la Prensa: “Ángela es así”», *Ya*, 6-VI-1945, pág. 5; JUANES, José, «Cine. Palacio de la Prensa. “Ángela es así”», *Arriba*, 7-VI-1945, pág. 2; El extra tercero, «Allá películas. Palacio de la Prensa. “Ángela es así”», *Dígame*, 5-VI-1945, pág. 8, y A.C., «Pantalla. Estrenos. “Ángela es así”, de Quadreny», *Pueblo*, 6-VI-1945, pág. 2. Ver, además, «La pantalla. Estrenos. “Ángela es así”, en el Palacio de la Prensa», *Madrid*, 6-VI-1945, pág. 6; RÓDENAS, Miguel, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Estrenos en los “cines”. Palacio de la Prensa: “Ángela es así”», *ABC*, 6-VI-1945, pág. 14; SÁNCHEZ, Alfonso, «Pantallas de Madrid. “Ángela es así”, en el Palacio de la Prensa», *El Alcázar*, 6-VI-1945, pág. 2, y El espectador MARQUERIE, «El cine desde la butaca», *La Codorniz*, 17-VI-1945, pág. 12.

<sup>368</sup> JUANES, «Cine. Palacio de la Prensa...», cit.

<sup>369</sup> Renzo, «Desde Barcelona: Ante-Crítica: “Ángela es así”», *Luna y Sol*, enero de 1945, pág. 50.

una pícara y su facción dramática aflora solo para manipular emocionalmente al resto conforme sus intereses. La actriz se sirvió de sus grandes ojos –y unas exageradas pestañas– para marcar los matices y complementó este poderoso medio expresivo con la dicción veloz, adecuada a la locuacidad del personaje. La voz, más aflautada que de costumbre, logra un tipo infantilizado y desquiciante, sobre todo durante la primera mitad de la película, cuando Ángela luce todavía el uniforme del colegio. Luego, cambia su atuendo por otro más femenino y atempera su conducta, mientras le demuestra a su tío que es capaz de asumir la gobernanza del hogar. Pero, lejos de hacer honor al significado de su nombre, Ángela sigue comportándose de forma interesada –como la amante de Gonzalo con él– para asegurarse de que no volverá al internado. Entre los actores que encarnaron a la heroína y a su tío no media grado alguno de tensión sexual. Parece poco probable que Quadreny pretendiera llevar la relación de Ángela y Gonzalo más allá de la ternura filial, al menos visualmente, considerando el resto del elenco artístico. Fernando Fernández de Córdoba –o Manuel Luna, como se pensó en un primer momento– aparece como una figura autoritaria y paternal ante la candorosa Josita Hernán. Las expectativas de matrimonio se anulan, por tanto, como ya señalara perplejo el crítico de *Pueblo*. Solo cuando el artista que interactúa con Hernán es Jorge Mistral, el coqueteo se torna verosímil, si bien, en la pieza teatral, el personaje de Manolo no está llamado a conquistar el corazón de la niña. De ahí el grotesco y perverso compromiso nupcial forjado entre Ángela y Gonzalo, que, en *Ángela es así* explota simbólicamente el tabú del incesto padre-hija, el ideal del patriarcado.

### **3.2.1.5. Cifesa**

En paralelo al ascenso de su empresa, Vicente Casanova inició en 1942 una política de estrellas dirigida a forjar el *star system* de la productora. Poco a poco, integró a Aurora Bautista, Antonio Casal, Rafael Durán, Ana Mariscal, Alfredo Mayo, Amparo Rivelles o a Luchy Soto. El período comprendido entre 1942 y 1945 fue una época esplendorosa para Cifesa, que coincidió con la incorporación de Josita Hernán en la nómina de la productora a través de Aureliano Campa en 1943. Un año después Cifesa la integró en plantilla con dos de sus producciones más ambiciosas.

### 3.2.1.5.1. *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944)

El guion de Juan de Orduña *Mi mujer es un negocio* –resultado de la adaptación de la obra teatral de Honorio Maura *Cuento de hadas*, firmada por Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray– obtuvo el permiso de rodaje en marzo de 1944, a pesar de la poca simpatía que el argumento había despertado en el Departamento de Cinematografía, que conminó a Orduña a realizar la película «con habilidad y sensibilidad» para suavizar un argumento y unos diálogos que se tildaron de vulgares. La película fue rodada entre el 16 de mayo y el 22 de julio, en los Estudios Sevilla Films de Madrid, y en varias localizaciones exteriores. Esta superproducción no escatimó en gastos. El presupuesto superó los dos millones de pesetas. Sin embargo, Josita Hernán cobró la misma cantidad que cuando trabajaba para Campa, cincuenta mil pesetas. Tras varios cambios de título, *Ella, él y sus millones* fue calificada para mayores de dieciséis años.<sup>370</sup>

Para salvar a su familia de la ruina, Diana accede a casarse con un empresario que desea emparentar con la nobleza. El acuerdo matrimonial contempla la cláusula de que Arturo Salazar no se entrometa en la intimidad de la condesa de Valrrubio. Diana finge desinterés por su marido para conquistarlo, y recurre a su amigo Joaquín, que debe arruinar el viaje de novios. Arturo no tarda en sentir celos, pero Diana apela a la autonomía que su marido prometió respetar. Cuando, rendido, el empresario decide refugiarse en sus negocios, Diana decreta el final de la farsa para que puedan disfrutar de una vida conyugal, al fin, bien avenida.

*Ella, él y sus millones* se estrenó en el Cine Rialto de Madrid el 25 de diciembre de 1944. La acogida fue muy satisfactoria por varias razones. Primero, por la dirección, que la crítica elogió sin reservas gracias a su agilidad y su factura genuinamente cinematográfica, que nada debía al texto original en el que se había inspirado. Con la ayuda de una plantilla de reconocidos artistas y la de los suntuosos decorados de Enrique de Alarcón, Orduña logró una obra que fue identificada por la crítica con la *screwball comedy* norteamericana.<sup>371</sup> La dirección sacó el máximo partido a la puesta en escena

---

<sup>370</sup> AGA: 36/03221 y 36/04666. Copia de la película disponible en FE.

<sup>371</sup> Para Rafael Nieto, la filmografía de Orduña no refleja con claridad el influjo de la comedia sofisticada de Ernst Lubitsch a causa de los modestos recursos de producción y de la censura, en guardia ante los temas de índole sexual, propios de la *screwball comedy*. El investigador señala que una obra como *Ella, él y sus millones* se adscribe más bien a la comedia italiana de «teléfonos blancos» que, aunque es heredera de la comedia romántica norteamericana, surgió en un contexto próximo al español, el del estado

para caracterizar a los personajes y, sobre todo, en un universo narrativo que explicita lo que piensan y no pueden decir, ya fuera para no restarle dinamismo a la narración o para sortear la censura.<sup>372</sup> La adopción de estos elementos extranjerizantes posibilitó mostrar conductas heterodoxas en esta y en otras películas, como *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942), *Tuvo la culpa Adán* o *La vida empieza a media noche* (Juan de Orduña, 1944), donde, en un ambiente de celebración perpetua, se insinúan toda clase de anormalidades en el seno del ideal del matrimonio: la relación de igualdad entre los cónyuges, la independencia de la mujer casada, el adulterio o el intercambio de parejas. La interpretación de los actores, determinada por el ritmo frenético y vibrante de los diálogos, constituyó uno de los aciertos más aplaudidos.<sup>373</sup>

---

fascista. Además de evadir al público, estas comedias italianas buscaban «una visión de la sociedad y la familia acorde con lo preconizado por el Estado», en *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Luis Fernández Colorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, págs. 262-263. Lo cierto es que la estructura de *Ella, él y sus millones* se adecua a la de las *remarriage comedies*, un patrón de la *screwball comedy* cuya trama reúne a la pareja, que encuentra el equilibrio –no lo recobra– en el matrimonio. Es decir, los contrayentes se enamoran tras la boda. Ver HECHART, Pablo: *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 224. Creemos que el argumento al que se acercó *Ella, él y sus millones* bien pudo ser *Bluebeard's Eighth Wife* (Lubitsch, 1938), si bien, con Castro de Paz, compartimos que la obra de Orduña no puede reducirse a una mera imitación de la alta comedia americana, sino que se trata de una parodia que aprovecha conscientemente el potencial de los actores para estilizar el Modo de Representación Institucional. Ver «De miradas y heridas...», art. cit., págs. 47-65.

<sup>372</sup> Acaso el ejemplo más representativo de este rasgo de la película sea la escena en la que se pone de manifiesto el deseo sexual de Arturo por Diana mediante el empleo del montaje asociativo, que relaciona simbólicamente a Diana, en bata de satén, con la cama de matrimonio –exenta del crucifijo en la cabecera– de su alcoba. Por otra parte, las disparatadas dimensiones de la mansión de los padres de Diana, los Duques de Hinojares, tienen relación con la locura transitoria que padecen sus habitantes. Como contrapunto, la cámara se desplaza con soltura en el espacio y se apodera de la clarividencia de la que carecen los personajes, adelantándose a ellos o ejerciendo de narrador omnisciente. Véase HECHART, Pablo: *La comedia romántica...*, ob. cit., pág. 265.

<sup>373</sup> Véase CUEVA, José de la, «Estrenos. Rialto. “Ella, él y sus millones”», *Informaciones*, 26-XII-1944, pág. 4; J.B., «Pantalla. “Ella, él y sus millones”, de Juan de Orduña», *Pueblo*, 26-XII-1944, pág. 4; L.G.M., «Cinematógrafo. Rialto: “Ella, él y sus millones”», *Ya*, 26-XII-1944, pág. 6; «La pantalla. Triunfan en la pantalla madrileña dos directores españoles: Iquino y Juan de Orduña. “Ella, él y sus millones”, en Rialto», *Madrid*, 26-XII-1944, pág. 8; REVENGA, C., «Pantalla madrileña. “Ella, él y sus millones”, en el Rialto», *El Alcázar*, 26-XII-1944, pág. 4, y RÓDENAS, «Informaciones teatrales. Estrenos en los “cines”: Rialto: “Ella, él y sus millones”», *ABC*, 26-XII-1944, pág. 25;

En *Ella, él y sus millones* encontramos una de las actuaciones más acabadas de Hernán. Diana comparte el perfil de las heroínas de la *screwball comedy*, caracterizadas por su jovialidad e ingenio, su capacidad para igualar sus costumbres a las de sus compañeros, así como por la existencia despreocupada que les facilita su condición de ricas herederas. Aunque esta versión española –fiel a la heroína que proponía la obra teatral *Cuento de hadas*– debió atenerse al férreo código moral franquista, Diana escapa del modelo de mujer promulgado por el régimen: elige cuándo y con quiénes casarse, reivindica su intimidad como posibilidad no reñida con el proyecto común de pareja y domina a placer a su marido, no a través de la belleza sino de la astucia. A diferencia de sus padres, herederos de una rancia estirpe que agoniza, Diana es la primera de su familia en comprender la necesidad de establecer alianzas con la burguesía enriquecida o, por el contrario, asumir con dignidad su condición de aristócratas arruinados. Como heroína próxima a las de la *screwball comedy*, Diana es incompatible con la veneración de la mujer impuesta por el amor cortés. No le interesa ni casarse, ni la maternidad. La soltería es para ella una realidad asequible y atractiva.<sup>374</sup> Muestra inquietudes culturales determinadas, que se explicitan cuando lee *Un viaje de novios*, donde Emilia Pardo Bazán criticó la práctica del matrimonio de conveniencia. Hernán, que, para entonces, ya había interpretado en el cine y en el teatro a mujeres modernas, constituía una opción solvente. Para marcar la autosuficiencia de Diana y la seguridad con la que toma y ejecuta sus decisiones, Hernán, a menudo, volvió los ojos en blanco y dibujó en su rostro una mueca de fastidio, mucho antes de que terminara la intervención de otro personaje. Su agilidad encontró en la perfecta dicción de la actriz la garantía de estas facultades, asistidas por la sofisticación de los ademanes y los movimientos de Hernán. Quizá, en su elección como protagonista influyera el exotismo de su aspecto foráneo. Por añadidura, el magnetismo de su simpatía contrastaba eficazmente con la sobriedad de un Rafael Durán cada vez más apocado e impotente en su papel de Arturo Salazar, al margen de la solvencia que esta pareja artística ya había demostrado con anterioridad, para el beneplácito del público.

---

<sup>374</sup> Esta predisposición no es exclusiva de Diana. Cuando su hermano Loyola le pide dinero a su padre para corresponder a una mujer, le aclara que lo hace porque «la [sic] gusté». Molesto, el duque le reprocha: «Perdona, hablando de una señora se dice “nos gustamos” o “me gustó”». Loyola ríe y pregunta la razón. «Si no comprendes el porqué, nada», zanja su padre.



### 3.2.1.5.2. *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945)

La concepción de *Un hombre de negocios* se situó en coordenadas parecidas a *Ella, él y sus millones*. Se trataba de una versión de la obra teatral homónima de Manuel López Marín y Luis García Sicilia, cuyo argumento, de nuevo, adaptaron Tamayo y Echegaray. El joven director Luis Lucia fue el autor del guion técnico. El proyecto comenzó a gestarse el verano de 1944. Cuando, en octubre, la película acumuló un presupuesto de más de dos millones de pesetas, se sustituyó la pareja Rafael Durán-Lina Yegros por Antonio Casal y Josita Hernán, que cobraron, respectivamente, setenta y cinco mil y cincuenta mil pesetas. El rodaje, sin embargo, debió prorrogarse hasta diciembre debido a las restricciones impuestas por la falta de fluido eléctrico. Dos prórrogas después, el 3 de abril comenzó el rodaje en los Estudios Sevilla Films de Madrid –los exteriores se tomaron en el Monasterio de Piedra, en la provincia de Zaragoza– y se prolongó hasta el 12 de junio. La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica aprobó la película sin cortes el 18 de agosto de 1945.<sup>375</sup>

El afán de lucro es el tema de esta comedia de enredo, cuyo móvil se articula en la confusión de identidad y en el matrimonio de conveniencia. Nina es una joven que vive desahogadamente, pero desea aumentar su fortuna a costa de su único familiar, su tío Anselmo, al que no conoce porque vive en América. La condición es, empero, que Nina contraiga matrimonio. Como no tiene interés en casarse, propone fingir ante la próxima visita de su pariente. Para ello contrata a Fernando Manzanares, un fresco aristócrata arruinado que no tarda en enamorarse de ella. Anselmo se retrasa y, para que Fernando no crea que todo es una farsa orquestada por Nina para enamorarlo, esta contrata a un actor para que represente a su tío. No obstante, Anselmo y su sustituto intercambian sus identidades –Nina no puede, entonces, diferenciarlos– para deshacer el enredo, que se resuelve con el matrimonio de los jóvenes y la fortuna prometida.

*Un hombre de negocios* se estrenó el 5 de diciembre de 1945 en el Cine Rialto de Madrid. La agilidad, el ritmo de la película y la eficaz adaptación del texto teatral fueron los elementos más valorados, junto con la interpretación. La crítica no reparó en la complejidad del argumento –los varones son los únicos que mutan su identidad– ni

---

<sup>375</sup> AGA: 36/03237 y 36/04670. Copia de la película disponible en FE. Agradecemos a Ramón Rubio su empeño por recuperar la película *Un hombre de negocios* y ponerla al servicio de esta investigación.

tampoco en los rasgos cosmopolitas de algunos personajes, quizá porque la acción transcurre en el reino de la farsa, tan solo habilitado para las clases privilegiadas.<sup>376</sup>

Nina –no quiere que nadie conozca su verdadero nombre, Saturnina– es una mujer autoritaria, nerviosa, irascible, frívola y, como le dicen, excesivamente moderna. Rechaza el matrimonio porque no desea que le impongan una voluntad ajena a la suya y detesta tanto a los hombres, que delega la elección de un marido ficticio en su amiga Alicia, una soltera acostumbrada al trato con ellos.<sup>377</sup> Aunque a Nina le incomoda la presencia de Fernando, lo domina sin dificultad. Su relación interesada cuestiona los fundamentos del noviazgo y del matrimonio de acuerdo con los códigos morales del nacional catolicismo: en un breve período de tiempo, Fernando memoriza, empleando la técnica del recitado escolar, una serie de falsos recuerdos y de lugares comunes que vertebran su supuesta historia de amor. Hasta que se transformen los sentimientos de ambos, su conducta exaltada será ridiculizada de continuo, sobre todo ante los estupefactos criados. En un papel semejante al de Diana en *Ella, él y sus millones*, Hernán excedió la caricatura de su personaje para marcar la excentricidad de Nina, cuyas intervenciones son especialmente incisivas con Fernando.

---

<sup>376</sup> Véase CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Rialto. “Un hombre de negocios”», *Informaciones*, 6-XII-1945, pág. 4; GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Rialto. “Un hombre de negocios”», *Ya*, 6-XII-1945, pág. 7; JUANES, José, «Cine. Rialto: “Un hombre de negocios”», *Arriba*, 6-XII-1945, pág. 4; «La pantalla. Estrenos. “Un hombre de negocios”, en Rialto, nuevo y legítimo triunfo de nuestro cine», *Madrid*, 6-XII-1945, pág. 6; RÓDENAS, Miguel, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Estrenos en los “cines”: en Rialto se estrenó con gran éxito “Un hombre de negocios”», *ABC*, 6-XII-1945, pág. 25, y *El extra primero*, «Allá películas. Rialto. “Un hombre de negocios”, *Dígame*, 11-XII-1945, pág. 6.

<sup>377</sup> Este personaje secundario –interpretado por Ana María Campoy–, que apenas aparece unos minutos en la película, se presenta como modelo subversivo de mujer. En ella se explicita, además, la relación amistosa entre mujeres, algo muy poco frecuente en el sistema de representación patriarcal. Bien parecida y atractiva, Alicia puede disponer del dinero de Nina cuando quiera. Por eso, esta no duda en llamarla por teléfono para encargarle la tarea de contratar a alguien que se haga pasar por su tío. La llamada despierta a Alicia –ya es de día–, que duerme sola en una cama de matrimonio. Aún somnolienta, descuelga y asegura no conocer a ninguna Nina. «¿Qué otra Nina va a ser?», exclama esta, indignada.

### 3.2.1.6. *Producciones Horizonte Films: Las inquietudes de Shanti Andía (Arturo Ruiz-Castillo, 1946)*

Arturo Ruiz-Castillo escogió para su debut la novela de un autor incómodo para el régimen, si bien, como ha observado Pérez Bowie, *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Pío Baroja, «es un texto muy lejos del nihilismo y de la filosofía pesimista que caracteriza a otras novelas del autor».<sup>378</sup> El propio novelista se encargó de los diálogos y Ruiz-Castillo del guion técnico. Al frente de su productora, Horizonte Films, el joven director se hizo con el permiso de rodaje de la película el 26 de junio de 1946. El rodaje se llevó a cabo en tres meses, en los Estudios CEA de Madrid, en Barcelona y en la costa cantábrica. El abultado presupuesto, de más de dos millones de pesetas, permitió emplear cuatrocientos extras y unos decorados y efectos especiales fuera de lo común. También sirvió para retribuir con generosidad a Josita Hernán, que cobró cuarenta y siete mil pesetas por interpretar un papel con pocas intervenciones. Una vez terminada, la Junta de Orientación Cinematográfica celebró el resultado calificando la película de interés nacional –gracias a «una buena realización, un cuadro técnico y artístico de indiscutible valor, unido a un tema de gran fuerza dramática y exaltación marinera»–, bajo la condición de suprimir ciertas escenas.<sup>379</sup> El argumento de la película se desvió del texto original para conferir mayor protagonismo a algunos episodios secundarios de la novela. En la película, Shanti Andía no debe su vocación marinera a la estirpe de la que descende, sino a su tío, fallecido presuntamente en el mar. Pero este vive, y lo convoca en el lecho

---

<sup>378</sup> PÉREZ BOWIE: *Cine, literatura y poder...*, ob. cit., pág. 68. En la posguerra se adaptaron al cine ciertos títulos de Baroja, Blasco Ibáñez, Pardo Bazán, Pérez Galdós o Unamuno, por resultar inocuos con respecto a la obra literaria de cada uno. Su elección, deduce este investigador, remite al prestigio que los novelistas conferían a la película resultante. Ruiz-Castillo escogió conscientemente a Baroja, tal y como relató años después: «En aquellos momentos, la situación en España era muy difícil y destacar un poquito en cualquier cosa, sobre todo si no se era muy adicto a la situación, creaba problemas. Y Baroja también era un hombre rebelde, independiente. Y yo, que siempre quise ser independiente y... eso siempre a costa de problemas, claro», en FE: *Memorias del cine español. Cine literario*: Diego Galán, 1978. De hecho, la banda sonora de la película incluyó el *Zorongo gitano* en homenaje a Federico García Lorca.

<sup>379</sup> Creemos que se eliminaron tres escenas: una transcurría en el interior de la cueva de Egan-suguia. En otra, Hernán cantaba y, la última, mostraba un «beso apasionado en la boca» entre los protagonistas, que el censor Reyna recomendó suprimir. El plano fue rodado, tal y como recordaría Hernán, con muy poco entusiasmo. Ver FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.; y, también, AGA: 36/03273 y 36/04683.

de muerte y le confía el cuidado de su hija Mary. Para despejar sus dudas acerca del pasado familiar, Shanti emprende un viaje antes de regresar con Mary.

*Las inquietudes de Shanti Andía* se estrenó el 3 de febrero de 1947 en el Cine Callao de Madrid.<sup>380</sup> En general, la acogida fue un fracaso. Se señalaron la pesadez del carácter narrativo de los diálogos, la pobreza de medios materiales y una serie de escenas prescindibles. Tampoco resultaron más halagüeños los informes facilitados por las delegaciones provinciales. Tras su estreno en los cines Callao, la recepción en el Teatro Apolo fue insatisfactoria, según el delegado provincial de Madrid. En Cádiz, Granada, Jerez y Sevilla, la película había sido rotundamente rechazada. Sin embargo, no fue discutida la valía de Ruiz-Castillo, aunque a algunos les pareciera que la publicidad conferida a la película había resultado desproporcionada.

Pese a sus escasas apariciones, Mary Sandow ostenta un poder sobrenatural que seduce al protagonista y lo encamina hacia su destino. Por otra parte, no olvidamos que su imagen, idealizada, pertenece a las evocaciones de Shanti Andía anciano. De hecho, la primera vez que el marinero conoce a la muchacha, lo hace en sueños. Cuando Shanti se presenta en casa de su tío, ella está leyendo la novela, aún no escrita, que relatará su futuro en común. Se trata del primer personaje que alejaba a la actriz de su habitual registro interpretativo. Mary es un personaje vaporoso, oriundo de un extraño pueblo envuelto por la magia y el misterio, reino de la desconfianza entre sus gentes. Hernán lo interpretó con suavidad, manteniendo un tono gris, puntualmente matizado con los arrebatos propios de la niña caprichosa que aparenta ser. Por esta aparición, Hernán debió encajar las críticas que acusaron su trabajo como inexpresivo e incompleto.

---

<sup>380</sup> Ver Ardila, «Películas en Pueblo. Estrenos. “Las inquietudes de Shanti Andía”, de Arturo Ruiz-Castillo», *Pueblo*, 4-II-1947, pág. 6; «Cine. Callao: “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Arriba*, 4-II-1947, pág. 3; CUEVA, José de la, «Informaciones cinematográficas. Estrenos. Callao. “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Informaciones*, 4-II-1947, pág. 4; El extra tercero, «Allá películas. Callao. “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Dígame*, 4-II-1947, pág. 6; GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Callao: “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Ya*, 4-II-1947, pág. 5; «La pantalla. Estrenos. “Las inquietudes de Shanti Andía”, en el Callao», *Madrid*, 4-II-1947, pág. 6; M.P.F., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Estrenos en los “cines”. Callao: “Las inquietudes de Shanti Andía”», *ABC*, 4-II-1947, pág. 23, y SÁNCHEZ, Alfonso, «De la ceca a la Meca... del cine. “Las inquietudes de Shanti Andía”, en el Callao», *El Alcázar*, 4-II-1947, pág. 7.

### **3.2.1.7. Producciones Cinematográficas Cumbre: Un viaje de novios (Gonzalo Delgrás, 1947)**

El proyecto de adaptar al cine la novela de Pardo Bazán *Un viaje de novios* se remonta a 1945, cuando Gonzalo Delgrás obtuvo el primer cartón de rodaje. Los permisos, de noventa días, fueron caducando sucesivamente hasta abril del año siguiente por culpa de los problemas con el suministro de película virgen y otras vicisitudes que desconocemos. Delgrás solicitó una nueva prórroga, que le negó la Sección de Cinematografía. El realizador pidió un nuevo permiso el 17 de mayo de 1947. El proyecto presentaba cambios significativos, ya que el presupuesto aumentó hasta casi dos millones de pesetas y se descartó a la pareja protagonista, Amparo Rivelles y a Alfredo Mayo –su caché ascendía a cien mil y cincuenta mil pesetas–. Los elegidos fueron Josita Hernán –cobró ochenta mil pesetas– y Rafael Durán.<sup>381</sup> La película se rodó entre el 20 de julio y el 21 de septiembre. Parte del rodaje se hizo en los Estudios Diagonal de Barcelona.

Lucía es casada interesadamente por su padre, un comerciante venido a más, con Aurelio Miranda, un hombre de posición veinte años mayor que ella, deseoso por disponer de la fortuna de su suegro. Los cónyuges emprenden en tren su viaje de novios a Vichy, pero un contratiempo separa al matrimonio y Lucía conoce a Ignacio Artegui, que la acompaña a Bayona. Durante el trayecto se enamoran y, al separarse, Lucía cae presa de la melancolía. El destino vuelve a reunirlos de forma momentánea, lo cual sirve para que Miranda culpe a su esposa de adúltera y la dilapide socialmente. Margarita Robles escribió el guion literario, mientras que Delgrás se encargó del guion técnico. La adaptación se ciñó al texto original, aunque se añadieron dos nuevos episodios. El primero sirve como marco contenedor del relato: en el velatorio de Lucía, su vieja criada decide narrarles a las mujeres que le acompañan la verdadera y trágica historia de su señora, para dignificar su nombre, tantas veces puesto en tela de juicio por la sociedad leonesa. El segundo episodio transcurre en un teatro de variedades de París, al cual asiste Artegui acompañado por una prostituta. Ya en 1945 Robles y su esposo habían sido advertidos por la censura de que su guion se autorizaría siempre y cuando abordaran con delicadeza los momentos decisivos, místicos o amatorios de la narración, procurando que la

---

<sup>381</sup> Ver AGA: 36/03312 y 36/04676. No se conserva copia de *Un viaje de novios* ni en FE, Filmoteca de Catalunya, IVAC, Filmoteca de Andalucía, ni en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Cineteca Nacional.

protagonista no invocara a Dios y recurriera, en cambio, a «la dignidad femenina, en sus deberes sociales y, por último, en los momentos decisivos, en sus principios religiosos». Asimismo, se conminó a Delgrás a cuidar extremadamente la escena que sucedía en el espectáculo de variedades.<sup>382</sup>

*Un viaje de novios* se estrenó el 7 de febrero de 1948 en el Cine Windsor de Barcelona, y el 7 de junio de 1948 en el Cine Capitol de Madrid. Las críticas permiten inferir el estilo reflexivo con el que la guionista y el realizador quisieron abordar la novela con el fin de captar el estilo realista y naturalista de la eminente escritora. El trabajo del matrimonio cosechó un discreto aplauso. La película acusaba una lentitud descriptiva, arrítmica, incluso, desacostumbrada para los críticos, que responsabilizaban de este desatino a la ausencia de un conflicto real en el argumento. Naturalmente, ninguno reparó en la contemporaneidad de cuestión sobre la inferioridad de la mujer, de modo que *Un viaje de novios* fue vista como un entretenimiento contemplativo ideado para recrear, con esmero y precisión, el ambiente finisecular. Tampoco se mencionó la lista de temas que la película proponía: el matrimonio de conveniencia, el adulterio, el ateísmo, el suicidio o la violencia contra la mujer. No podemos asegurarlo pero, parece que, en este trabajo, Delgrás confirió mayor autonomía a la cámara para que recorriera con libertad, alojado en el *flashback* inicial, y adoptara un punto de vista observacional que restara fuerza a la intervención de los personajes. Desde luego, el guion priorizó otras fórmulas más sutiles que el diálogo para caracterizarlos.<sup>383</sup>

La interpretación, marcada por el distanciamiento –insólito, para la pareja Hernán-Durán, que aparecía reunida por quinta vez en la gran pantalla–, fue valorada en relación con el tono que exigía la película, a excepción de Sebastià Gasch, que arremetió contra lo que consideró una actuación afectada que solo trataba de forzar la intensidad del relato para convertirlo en un folletín. Por eso, el crítico de *Destino* fue especialmente duro con Hernán, al considerar que había malogrado su papel transformando a la ingenua Lucía en

---

<sup>382</sup> ROBLES, Margarita: *Un viaje de novios*, s. d., en FE: G-2347.

<sup>383</sup> Aunque no es ni mucho menos original –recordamos *A Kiss in the Tunnel* (George Albert Smith, 1899)–, Robles optó por una solución ingeniosa para referir la tentación sexual que ronda a Artegui, que es consciente de la ingenuidad de Lucía. Los planos 144 y 145 del guion prevén este diálogo en el tren: Artegui se sonríe porque no puede dirigirse a Lucía llamándola «señora», ya que le parece «una niña que se ha escapado del colegio». Ella contesta que ya tiene diecinueve años. «¡Ah...! –repite Artegui– Una edad respetable». Entonces, el tren se introduce en un túnel y la escena queda sumida en la oscuridad, hasta que reaparece rodeado por un bello paisaje. Ver ROBLES: *Un viaje de novios...*, ob. cit., pág. 28.

una «una pueblerina bobalicona, de muy corto entendimiento, cándida en extremo, describiendo además sus reacciones de un modo nada sutil, ayuno de matices».<sup>384</sup> En efecto, en la novela, el drama que acompaña a la protagonista, y que irá creciendo conforme avance el relato y la protagonista adquiera rasgos de madurez, tiene lugar interiormente, transformando la alegría de la joven en una nostalgia ensimismada, próxima al pesimismo de Artegui. Lucía acepta con cierta ilusión un matrimonio con un hombre –la elección del actor José María Lado como Miranda prefirió plantear la ambigüedad de una pareja que pareciese conformada por un padre y su hija– que solo la considera en tanto que es de su propiedad. La muchacha se encuentra atenazada por la voluntad de su marido, la de su padre y, sobre todo, la influencia que ha ejercido sobre ella su confesor, un jesuita que le ha inculcado una educación moral que impedirá la realización de sus deseos, es decir, huir con Artegui. En vez de eso, asume su destino como esposa y futura madre.

---

<sup>384</sup> GASCH, Sebastián, «El sábado en la butaca. Windsor: “Un viaje de novios”», *Destino*, núm. 549, 14 de febrero de 1948, págs. 17-18. Ver también ARAGÓN, Bernabé de, «La pantalla. Estrenos. “Un viaje de novios”, en el Capitol», *Madrid*, 8-VI-1948, pág. 6; El extra tercero, «Allá películas. Capitol. “Un viaje de novios”», *Dígame*, 8-VI-1948, pág. 10; GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Capitol: “Un viaje de novios”», *Ya*, 8-VI-1948, pág. 2; JUANES, José de, «Cine. Capitol: “Un viaje de novios”», *Arriba*, 9-VI-1948, pág. 3; SÁNCHEZ, Alfonso, «Pantallas de Madrid. “Un viaje de novios”, en el Capitol», *El Alcázar*, 9-VI-1948, pág. 6; B., «Películas en Pueblo. Estrenos. “Un viaje de novios”, de Gonzalo Delgrás (Capitol)», *Pueblo*, 10-VI-1948, pág. 6, y CUEVA, José de la, «Informaciones cinematográficas. Estrenos. Capitol. “Un viaje de novios”», *Informaciones*, 11-VI-1948, pág. 6. El expediente de censura de *Un viaje de novios* contiene los informes de los delegados provinciales sobre la acogida de la película dispensada en varias capitales. Hemos de señalar la disparidad de fechas acaecida entre estos estrenos. En 1948 el delegado provincial de Almería suscribía el agrado con que había sido recibida, como en Castellón, cuyo informe, fechado en octubre, acusaba que el «ambiente fúnebre» de la cinta podía haberse suavizado. En 1950 el delegado provincial de Granada se hizo eco del escaso interés de la cinta y, en 1953, la Delegación Provincial de Huelva reportó su fracaso por «la escasez de valores técnicos y artísticos» y «por haber sido proyectada en un cine de barrio [donde] los espectadores pertenecen en su mayoría a un nivel cultural poco elevado y comentan lo desagradable del argumento y sobre todo la antigüedad de la película», en AGA: 36/04676.

### 3.2.2. Otros proyectos y colaboraciones: actriz, guionista y directora de cine (1941-1974)

Durante su breve estrellato cinematográfico, Josita Hernán recibió varias propuestas que, por causas diversas, no se llevaron a término. La extensión de la lista de proyectos frustrados que requerían su participación como primera actriz es indicativa de la popularidad que Hernán contrajo con el cine en la inmediata posguerra. La prensa nos ha permitido conocer algunas películas en las que parecía haber sido elegida como protagonista pero que, al final, se encomendaron a otras artistas: *Chiruca* —que, como ya comentamos, fue un proyecto al que el productor Aureliano Campa no pudo dar salida, en beneficio de Benito Perojo—, *Mi vida en tus manos*, de Antonio de Obregón, y *Bajo el cielo de Asturias*, de Gonzalo Delgrás, que protagonizaron, de forma respectiva, Catalina Bárcena, Guadalupe Muñoz Sampedro e Isabel de Castro. Por otra parte, *El rigodón del amor*, *Pasión en Alaska (Desengaño)*, y *Sinfonía Pastoral* son títulos de películas que no llegaron a realizarse, pero que contaban con Hernán en el papel principal.<sup>385</sup> Hay noticia de un proyecto aparentemente inconcluso que, según Hernán, iba a recibir el apoyo de la Dirección General de Marruecos y Colonias y de la Alta Comisaría de España en Marruecos, en 1947.<sup>386</sup> En un tercer grupo podemos situar la colaboración de la actriz en *Sarasate* (Richard Busch, 1941), una película de Hispano Films estrenada el 1 de diciembre de 1941 en el Cine Avenida de Madrid. Si bien el *Catálogo del cine español* de Hueso Montón menciona a Josita Hernán como la intérprete de la emperatriz Eugenia, lo cierto es que la actriz no aparece ni en los expedientes de censura de la obra ni en la crítica del estreno que hemos localizado en *ABC* y en *Pueblo*.<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> Véase «Noticiario de Sueva Films», *Pueblo*, 17-IV-1942, pág. 3; «Pantalla española. Próximas producciones», *La Vanguardia española*, 24-VIII-1944, pág. 8, y «Preparando la próxima temporada», *La Vanguardia española*, 26-VIII-1944, pág. 8. Remitimos, además, a los expedientes de censura de *Mi vida en tus manos*, *Bajo el cielo de Asturias*, *El rigodón del amor*, *Pasión en Alaska* y *Sinfonía Pastoral*: AGA: 36/03195; 36/03200; 36/03752; 36/03786; 36/04668; 36/04553; 36/04662 y 36/03337.

<sup>386</sup> Ver AGUILAR, Juan de, «Teatros y cines. Nuestras entrevistas. Josita Hernán, poetisa, novelista, pintora y enamorada de la cerámica», *Albacete*, 6-III-1947, pág. 5.

<sup>387</sup> Véase HUESO MONTÓN, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 348-349. Ver también AGA: 36/04549 y 36/03182. Y, además, R.M.L., «Cine. “Sarasate” (Avenida)», *Pueblo*, 2-XII-1941, pág. 2 y RÓDENAS, «Estrenos en los “cines”. Avenida: “Sarasate”», *ABC*, 2-XII-1941, pág. 17. No se conserva copia de *Sarasate* ni en FE, Filmoteca de Catalunya,



Hernán abandonó el cine después de participar en *Un viaje de novios*, en 1947. Tan solo tenía 33 años. Su regreso a la gran pantalla se produjo de forma circunstancial, veintisiete años más tarde, cuando, en 1974, el joven director Tomás Aznar le propuso interpretar a Trotaconventos en la adaptación cinematográfica de *El Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. De acuerdo con el testimonio de la actriz, no era la primera oferta que recibía desde su retiro, pero sí la más interesante gracias a la posibilidad de crear con el realizador una nueva versión del personaje. La artista aceptó y no dudó en solicitar los respectivos permisos en el Conservatorio de Arte Dramático de París y en la Escuela Superior de Guerra para participar en el rodaje.<sup>388</sup>

Tomás Aznar obtuvo el permiso para rodar la película –una coproducción de Cinevisión (del propio Aznar) y Zuda Films (de Luis de Torres Espuny)– el 20 de septiembre de 1974. Contó con un presupuesto de casi diez millones de pesetas, de las cuales, Josita Hernán cobró doscientas mil. En la realización, el director no podía «excederse en cuanto al exhibicionismo y erotismo de la obra en forma que puedan incidir en las vigentes normas». Sin embargo, el 30 de diciembre, la comisión de calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas convino en suprimir algunas escenas pertenecientes al episodio de Juan Ruiz y Teresa, entre otros detalles. El director manifestó su desacuerdo e invitó a la comisión a considerar las nuevas normas de calificación cinematográfica y añadió que su intención no había sido rodar una película erótica. Finalmente, le fue concedida la licencia de exhibición el 26 de marzo. Si bien *El Libro de Buen Amor* se autorizó en exclusiva para para mayores de dieciocho años, la comisión –entre los vocales figuraban Carlos Fernández Cuenca, José Antonio Nieves Conde y Ángel del Pozo– resolvió la concesión de la calificación de Interés Especial.<sup>389</sup>

*El Libro de Buen Amor* se estrenó en el Cine Paz de Madrid el 4 de agosto de 1975. La muy libre adaptación de Tomás Aznar y la pobreza de medios que acusaba su trabajo fueron criticadas con dureza; pues, como afirman Hernández Ruiz y Pérez Rubio, esta película, así como la secuela de Jaime Bayarri, *El Libro de Buen Amor II* (1976),

---

IVAC, Filmoteca de Andalucía, ni en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Cineteca Nacional.

<sup>388</sup> Ver «Josita Hernán vuelve al cine», *La Vanguardia española*, 2-X-1974, pág. 61. Copia de la película disponible en FE.

<sup>389</sup> Ver AGA: 36/04254 y 36/05158. Antes de presentar la película a la censura, el propio Tomás Aznar ya había suprimido todas las secuencias de Don Carnal y Doña Cuaresma, si bien, aseguró haberlo hecho porque constituían una trama independiente con respecto al conjunto de la película.

pueden inscribirse en la primera oleada de cine erótico en España, no obstante, bajo «una refinada coartada cultural».<sup>390</sup> En efecto, corrieron mejor suerte el sensacional elenco artístico –encabezado por los jóvenes Patxi Andión y Blanca Estrada– y la taquilla, acaso gracias al subtítulo publicitario que lucía en las carteleras de los diarios: «la película española considerada como la más aperturista». Desde *Triunfo*, Diego Galán arremetió contra las escasas pretensiones de *El Libro de Buen Amor*, tanto como adaptación cinematográfica fallida, como lance nulo contra la censura, y apuntó, como referente ejemplar, en ambos sentidos, hacia la *Trilogía de la vida* de Pier Paolo Pasolini, todavía prohibida en España. El resto de la crítica comprobó, con la misma desilusión, la finalidad comercial del largometraje.<sup>391</sup>

Tampoco Hernán encontró satisfechas las ilusiones que había encomendado a este proyecto. La experiencia no había resultado grata, ni su reaparición en la gran pantalla llamó la especial atención de la crítica. Su Trotaconventos pareció dulcificada y, aunque sin merma de su característico ingenio, resultó excesivamente suave para quienes esperaban un perfil celestinesco. La actriz se atuvo a una suerte de dulce y afable hipocresía que había pactado con el director: «y lo hice, pues, así, y algunos críticos me pusieron por las nubes y otros me lo reprocharon. Me dijeron que era demasiado dulce, que lo había hecho muy suave en vez de darle un matiz seco y áspero y duro de bruja».<sup>392</sup>

La insatisfacción de Hernán al participar en películas que no eran de su agrado y, a menudo, bajo las órdenes de una dirección con la que no estaba de acuerdo, seguramente propiciaron que intentara realizar y protagonizar sus propias películas.<sup>393</sup> Esta idea le

---

<sup>390</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y Pablo PÉREZ RUBIO: *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, pág. 40. No mucho más halagüeña fue la revisión de *El Libro de Buen Amor* acometida por Luis Quesada en *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, págs. 23-26.

<sup>391</sup> Véase GALÁN, Diego, «El amor en el cine español, como siempre», *Triunfo*, 16-VIII-1975, pág. 41; I., «Una fallida adaptación de un clásico literario. “El Libro de Buen Amor”», *Blanco y Negro*, 6-VIII-1975, pág. 53; LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Espectáculos. “El Libro de Buen Amor”, loable ensayo en un gran camino para el cine español», *ABC*, 6-VIII-1975, pág. 45, y «“El Libro de Buen Amor”. Un arcipreste halaguero e donoso, non sañudo e con mesura», *La Codorniz*, 19-X-1975, pág. 4.

<sup>392</sup> FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>393</sup> «Yo tenía una disciplina prusiana. Yo era una mujer de una puntualidad, de hacer lo que me dijera el director, aunque no estuviera conforme y aunque me pareciera una torpeza, le obedecía a rajatabla. [...] Si tú no quieres este director porque no te gusta, vete y no lo hagas. Pero si lo haces, es con todas sus consecuencias, aunque creas que está equivocado [...]. Puedes decirle: “Oye, ¿te parecería que lo hiciera

acompañó desde, al menos, 1942, fecha en que se publicó su novela «cinematográfica» *Una muchacha bajo las estrellas*. Aunque reconocía que la adaptación de su obra al cine encontraría «muchísimas dificultades», la revista *Fantasía* daba a conocer, en 1945, el guion técnico de la misma bajo el nombre de *Tanyia*.<sup>394</sup> Seis años más tarde, a punto de abandonar los escenarios, Hernán retomó el proyecto, acaso porque seguía valorando en la dirección cinematográfica una oportunidad para contraer una mayor libertad interpretativa. En julio de 1951 Pío García anunciaba en *Primer Plano*: «Será la primera vez –si la memoria no nos falla– que el cine español ofrezca una película dirigida por una mujer. Y esa mujer será nada menos que Josita Hernán, que es tanto como decir mucha experiencia, inteligencia y sapiencia». La artista llevaba tiempo preparándose para emprender el proyecto –«se trata de la vida de una chica joven en una ciudad moderna y cosmopolita», adelantó–, pero aún no había decidido si protagonizaría la película.<sup>395</sup> El rodaje comenzaría en septiembre y ya había pensado en algunos actores –Ángel de Andrés, Trini Montero, Manuel Requena o Antonio Riquelme– y en el ayudante de dirección, que sería Enrique Salete.

El guion técnico de *Tanyia* comprende 452 planos no distribuidos por escenas ni por secuencias, sino agrupados en grupos de seis a diez planos de media, y separados por fundidos, cortinillas y fundidos a negro. El empleo de estas transiciones resulta abusivo y pone en riesgo la fluidez narrativa. No advertimos una estructura clara ni, a menudo, la progresión del relato, y los episodios parecen tender a la superposición. Por eso, deducimos que Hernán no se propuso crear una película en la que predominase la acción ni creía que esta debiera progresar, por lo que optó por una estructura circular. *Tanyia* gira en torno a la peripecia de una niña cuyos rasgos identitarios nos son sustraídos constantemente: no es posible conocer su edad ni su origen –hay una voluntad de borrar

---

así?», en algún momento, excepcionalmente. Pero si dice: “¡No, no, no!” Se acabó. A hacerlo como quería», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>394</sup> Véase «Josita Hernán va a publicar su segunda novela. Se titula “La novia”, y es de ambiente africano», *Marca*, 11-VI-1944, pág. 7. Además, remitimos al guion de la película: HERNÁN, Josita, «Tanyia (guion técnico cinematográfico)», *Fantasía*, núm. 29, 23 de septiembre de 1945, págs. 47-73.

<sup>395</sup> GARCÍA, Pío, «Moviola. Josita Hernán va a dirigir», *Primer Plano*, 22-VII-1951. En efecto, si Hernán hubiera realizado *Tanyia*, se habría convertido en la primera directora del cine español tras la guerra civil; mérito que, finalmente, logró la actriz, guionista, productora y directora Ana Mariscal, que dirigió y estrenó su primera película entre 1952, y 1953, *Segundo López, aventurero urbano*. Sobre esta cuestión, véase FONSECA AGUILAR, Victoria: *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid, Egeda, 2002.

cualquier sospecha de que la niña tenga un pasado—, si tiene familia e, incluso, llegamos a dudar de que Tanyia sea su auténtico nombre, como tampoco podemos confiar en la veracidad de sus palabras ni prever su comportamiento ante la variedad de situaciones. En otras palabras: su rasgo esencial es la inocencia —que contrasta con el resto de los personajes—, el rasgo característico —y alegórico— es una llamativa afinidad con el agua, y el resto de detalles carecen de importancia. No obstante, la caracterización de Tanyia se completa de forma dosificada y dramática a medida que avanza el relato: vive en la calle por elección propia, pasa hambre, es analfabeta y se opone consciente y rotundamente al acechante modelo normativo de feminidad que otros le exigen o pretenden imponerle.

En la dramatización del relato prima la exposición visual de las condiciones de vida de la protagonista —los diálogos son escasos, si bien su aparición no siempre resulta justificada, en virtud de esta premisa—, como una sucesión de episodios breves dotados del componente emocional necesario para que al lector o al espectador no le resulte ajeno este personaje. Tanyia es huidiza, y así lo determinó Hernán al situar con distancia al narrador, que no dispone de más información sobre la niña salvo aquello que esta hace o dice, de modo que solo puede interpretar su estado de ánimo. No ocurre así con el resto de personajes, dotados de elocuencia. Si recurrimos a la terminología de Genette, se trataría de una focalización externa, especialmente estricta con respecto a Tanyia.<sup>396</sup> Las informaciones provistas se distribuyen a lo largo de la película, aunque hay numerosos vacíos que al narrador parece no interesarle completar. Son esas lagunas, mediante elipsis y paralipsis, y fuertes contrastes, los que imbuen de interés a la narración, desde el principio hasta los últimos planos. Veamos, por ejemplo, el comienzo: Tanyia vagabundea por la ciudad en una desapacible noche de lluvia y se topa con un desconocido que presuntamente ha cometido un asesinato. Puesto que huye con desesperación de un perseguidor y pide auxilio, la niña resuelve besarle en la boca. En la siguiente escena, pasean por el campo e intercambian algunas impresiones. El final mantiene esta estructura: Mientras recoge manzanas encaramada a un árbol, Tanyia presencia el atropello de Jorge —el desconocido al que aludíamos— (*Deux ex machina*) y, en la escena que prosigue, comprende, por la expresión apenada de los parroquianos que acuden al lugar, que su esposo ha fallecido. La escena siguiente nos devuelve al inicio de la película, con la niña caminando por la ciudad. Nada ha cambiado y, después de todo,

---

<sup>396</sup> Remitimos a GENETTE, Gérard: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 244-248.

la situación es desalentadora. La sorpresa final –dudamos de si su efecto es contrapuntístico– llega cuando, en una taberna, pide un poco de leche. Entonces, abre su abrigo y se descubre un bebé. Naturalmente, el relato no mantiene este nivel de tensión y aspira a cierto equilibrio introduciendo escenas de humor o de cierto sentimentalismo, sin llegar a incurrir en errores de dramatización.

Por razones que desconocemos, antes de que finalizara el año, Hernán abandonó el proyecto y comenzó a trabajar en la adaptación de *Ausencia*, la obra de su amigo Agustín de Figueroa con la que había cerrado su etapa como actriz de teatro comercial, y que agradaba particularmente a la artista: «Tiene intriga y una serie de caracteres femeninos llenos de interés humano».<sup>397</sup> El 30 de noviembre de 1951 Augusto Boué Alarcón, responsable de la productora Estudios Augustus Films, solicitó el permiso de rodaje. El cuadro técnico que facilitó a la Administración revela los siguientes datos: Hernán sería la directora, y la autora del guion literario, que no hemos logrado localizar. Enrique Fornells, codirector, se encargaría del guion técnico; de la música, el maestro Lemberg. El jefe de producción era Augusto Boué (hijo) y, el primer operador, Miguel Mila. El documento concretaba el lugar de rodaje en los estudios Augustus Films, es decir, en la sede de la productora, Libertad, 24, en Madrid. El cuadro artístico, por otra parte, reunía a Josita Hernán –en el papel de Margarita–, Lina Yegros, María Rivas, Manuel Collado, Juan Manuel C. San Juan, Carlos Muñoz, Trini Montero, Lily Vincenti y Manuel Requena. La película, que se presentaba con un respaldo de más de dos millones y medio de pesetas, obtuvo el permiso de rodaje el 11 de enero de 1952.

Un mes después, Hernán reconocía en una entrevista la dificultad que encontraba en la labor de dirección, más compleja todavía en el caso de *Ausencia*. La artista señaló la ternura como el rasgo más característico en una película que corría el riesgo de convertirse en un drama –posteriormente examinamos la intensidad dramática de la pieza teatral–, «pero en este caso se halla resuelto con aire más bien ligero, aunque dejando a la consideración de los espectadores las otras posibles deducciones de una realidad así». Según afirmó Hernán, el rodaje, listo para comenzar, se encontraba a la espera «de la autorización precisa».<sup>398</sup> Puesto que no figura más documentación en el expediente de

---

<sup>397</sup> B., «Josita Hernán se retira del teatro y proyecta ser la directora de su próxima película», *España*, 16-XII-1951.

<sup>398</sup> CASTÁN PALOMAR, F.: «Por primera vez, una directora en el cine sonoro español. Josita Hernán», *Primer Plano*, 17-II-1952, pág. 19.

censura de *Ausencia*, deducimos que el proyecto acabó truncándose poco después de estas declaraciones.<sup>399</sup>

Josita Hernán, a diferencia de otros actores, renunció a proseguir su carrera en el cine.<sup>400</sup> Muchos años después, señaló a la propia industria como una de las causas de su decisión: «El cine español era muy malo porque no disponía de productores ambiciosos, ni de mercados internacionales; la interpretación española era teatral y amanerada porque carecía de esa antiestética naturalidad –ya pasada de moda, por suerte– de los principales actores norteamericanos».<sup>401</sup>

### 3.2.3. Josita Hernán: actriz, directora y empresaria teatral (1940-1950)

La trayectoria de Josita Hernán como primera actriz, directora y empresaria teatral halló su punto de partida en dos sucesos que sobrevinieron inmediatamente después del final de la guerra civil: el cese laboral de sus padres y la imposibilidad de que retomaran su trabajo, y el gran éxito que su hija obtuvo en la película *La tonta del bote*. La combinación de ambas circunstancias propició la creación de la primera compañía teatral de la artista, a la que sucedieron cinco más. La deuda constante de estas empresas con la filmografía de Hernán garantizó su viabilidad y –así lo suponemos– asentó una estabilidad económica que, sin embargo, no satisficieron las aspiraciones artísticas y personales de la actriz.

Por repertorio de Hernán nos referimos al conjunto de obras teatrales que la artista, como empresaria y/o directora de la compañía –es decir, entre 1941 y 1950–, programó para representar a lo largo de la temporada teatral –de octubre a junio, aproximadamente– o en la temporada de verano, con independencia de que luego ocurriera así. El rasgo constitutivo de este corpus dramático estriba en el protagonismo que los textos delegan en el personaje femenino principal, cuya amplitud genérica hemos cobijado bajo la denominación de «ingenua moderna». La elaboración del repertorio se vio condicionada

---

<sup>399</sup> Véase AGA: 36/04729.

<sup>400</sup> Ríos Carratalá señala que, en la mayor parte de los casos, los actores tendían a abandonar el teatro en favor del cine, e incluso lograban disponer de un margen para elegir las producciones en las que deseaban participar. Ver «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo. La perspectiva del actor», *ALEC*, 27, núm. 1 (2002), págs. 121-136.

<sup>401</sup> BEÑO, Pascual Antonio, «Josita Hernán, gran actriz del cine español de los años cuarenta», *Lanza*, 18-X-1973, pág. 15.

por varios aspectos: al grado de accesibilidad a la literatura dramática editada y disponible en aquel momento en España, así como a la posibilidad real de su representación pública, cuya regulación se estableció mediante la Orden de 15 de julio de 1939. Esta selección también se supeditó a los intereses de la propia Hernán, a su nivel cultural y a los criterios que aplicó para seleccionar y escenificar su repertorio. Y no hemos de olvidar otra serie de injerencias en su actividad teatral, como los gustos del público, las modas, la crítica y las posibilidades materiales y artísticas de su compañía en cada momento.<sup>402</sup>

Hernán orientó su actividad hacia un negocio radicado en el territorio nacional y de carácter familiar, donde integró a sus padres. Lo protegió de la intromisión de terceros asumiendo su dirección exclusiva y, quizá también, rehusando contraer matrimonio con un profesional del teatro, que acaso la hubiera entroncado con las genealogías españolas de actores. Tampoco emprendió giras por Hispanoamérica —creemos—, para no separarse de sus padres, que dependían económicamente de ella. Antonio Hernández se ocupó de la gerencia desde Madrid y Remée Hernández acompañó a su hija en las giras en calidad de asesora artística. Además de la dirección, Hernán realizó los bocetos de los decorados y de los figurines, si bien, en alguna ocasión, contrató a empresas para que se ocuparan de estos trabajos.<sup>403</sup> La escasez de información al respecto no permite verificar la concepción y la práctica escénica de Hernán. Las críticas apenas repararon en su labor de dirección, que quedó fagocitada por la tarea interpretativa. Sin embargo, algunas recensiones revelan que la artista procuró cuidar la estética de los decorados, el mobiliario y, sobre todo, el vestuario, y que incorporó obras musicales en las representaciones, a veces para incluir un número de baile. En otras ocasiones, Hernán encomendó el final de la función a un recital poético en el que participaban otros actores de la compañía.

La configuración de este negocio familiar implicaba una maniobra de supervivencia económica que, en el plano artístico, se tradujo en una estrategia comercial de corte conservador tendente a disminuir al máximo la inseguridad y el azar característicos del negocio teatral:

Yo no he llegado a hacer el teatro que realmente me gustaba. Hice siempre un teatro digno y procuré no hacerlo tan comercial como para que yo no me sintiera avergonzada [...]. Pero,

---

<sup>402</sup> Véase HORMIGÓN, Juan Antonio «El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo», *ADE-Teatro*, núm. 91 (2002), págs. 134-147, pág. 145.

<sup>403</sup> Ver FPSY: entrevista de Rafael Pazos..., doc. cit.

dentro de eso, mis obras eran un poquito populares porque quería tener el orgullo de volver a levantar mi casa, que había quedado un poco... rota y deshecha, y ofrecer a mis padres todo lo maravilloso que ellos me habían ofrecido antes [...]. Elegí el camino intermedio [...].<sup>404</sup>

Tomando como referente el público ideal de sus películas, la actriz se especializó en un teatro de entretenimiento y de evasión dirigido, en primer lugar, a un amplio espectro del público femenino, que abarcaba desde las clases modestas a las acomodadas, tal y como sugiere la publicidad de los espectáculos. En no pocas ocasiones, la llegada de Hernán a algunas ciudades venía acompañada de una legión de jóvenes entusiastas, inconcebible sin la sugestión de la gran pantalla.<sup>405</sup> Por eso, los teatros, las salas y los comercios locales a menudo aprovecharon la visita de la compañía para desplegar maniobras de mercadotecnia dirigidas a este sector de la población: sorteo de los vestidos exhibidos en la función, billetes más baratos para las mujeres o para el gremio de las «modistillas» —que protagonizaban las obras de Hernán de manera habitual—, promoción de un salón de belleza local, etc. Tampoco nos sorprende que, antes, después o incluso durante la estancia de la compañía en una ciudad determinada, los cines proyectaran

---

<sup>404</sup> Ver APRNE: entrevista con Josita Hernán en el programa radiofónico *Biografías*, 1967.

<sup>405</sup> Así lo comprobó el notable crítico zaragozano Pablo Cistué de Castro, que no consideró justo atribuir todo el mérito de su fama al cine sin considerar su trabajo sobre las tablas: «A las puertas de los escenarios donde actuaba, formábase durante todo el día una manifestación de mujeres jóvenes de todas las clases sociales: estudiantes, modistillas, artesanas, que aspiraban a ser recibidas por la artista y a volverse con un autógrafo suyo. [...] Pero hay que tener en cuenta que por la pantalla desfilan casi todos los artistas de la escena española, y salvando dos o tres de mucha más edad y labor más fecunda, ninguno puede rivalizar con Josita en contar con una corte tan numerosa y entusiasta de devotos incondicionales. A esto puede deberse que el mérito no está en razón directa de ciertas “admiraciones”, y que aquellas a que nos referimos, no son las que más pueden contribuir a valorarla», en CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «El teatro y el cine. Figuras de la escena. Josita Hernán, la primera actriz más joven de España», *Amanecer*, 30-IV-1943, pág. 4. No menos interesante es la anécdota que reportó un redactor de Lérida. Aseguró que el público ilderdense era «bastante frío y reacio a las manifestaciones teatrales». Sin embargo, con motivo de la llegada de la compañía de Hernán, en la temporada 1945-1946, el cronista anotaba, no sin sorpresa: «Claro, que, no es con demasiada frecuencia que nos sirven platos apetitosos, por eso tampoco lo es ver a la gente haciendo cola ante las taquillas, bajo la niebla, en unas calles decoradas con apliques de nieve sucia, con un frío cortante como cuchillos [...]», en «Visto y oído. Josita Hernán, campeona mundial de la simpatía», *La Mañana*, 31-I-1946, pág. 4. Se conservan dos fotografías de la artista tomada en la salida de un teatro. Una multitud de niños y jóvenes le impide abandonar el local. Véanse FE, fondo J. Hernán: R-1239, «Fans», anón., s.f.; y FPAG: «Josita Hernán a la salida de un teatro», anón., s. f.



películas de Hernán. Coherente, por tanto, con sus papeles cinematográficos, y puesto que ya había interpretado a ingenuas en el teatro y en el cine anterior a la guerra, la actriz se especializó en este tipo, que acomodó a las necesidades de su público teatral –y sospechamos que, en la medida de lo posible, a su propia idiosincrasia–, dando lugar a una suerte de «ingenua moderna», es decir, una imagen de la actriz que la predispuso hábilmente para el amplio ramillete de subgéneros de la comedia. Por supuesto, Hernán no malgastó la oportunidad de representar las obras de teatro que habían dado origen a sus películas más celebradas: *La tonta del bote*, *La chica del gato*, *Cuento de hadas* y *Un hombre de negocios*.

A pesar de ella, debió programar obras que le garantizasen un mínimo margen de beneficio para asegurar la formación de una nueva compañía la temporada siguiente. Pero, con frecuencia, la empresaria no llegó a escenificar todas las propuestas. Las razones podrían ser diversas. Sospechamos que Hernán primero imprimía los carteles publicitarios de su compañía, donde figuraba el repertorio inicialmente planteado, sin explicitar las fechas ni los lugares de actuación y, luego, solicitaba los permisos obligatorios para su representación pública. Hernán o su padre tuvieron que lidiar con las instancias administrativas correspondientes –este cometido sería desempeñado por los distintos representantes que contrató a partir de 1943, fecha en que la situación económica de la artista fue más desahogada–, es decir, con la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, hasta 1945, y con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Educación Nacional, hasta 1951. La resolución de las propuestas de Hernán, reposiciones, casi todas, solía ser favorable, por lo que parece lógico que conformaran el grueso del repertorio. Se trataban, en definitiva, de comedias de éxito comercial estrenadas entre la década de 1910 y la de 1930 por autores afines a la dictadura franquista o, al menos, considerados como no problemáticos, y cuya temática resultara asimismo permisible desde el punto de vista de la censura: los Álvarez Quintero, Arniches, Benavente, José de la Cueva, Agustín de Figueroa, Luca de Tena, Pilar Millán Astray, Pemán, Antonio Quintero, Suárez de Deza o Luis de Vargas, entre otros.<sup>406</sup> No todas las reposiciones eran viables, sobre todo si se

---

<sup>406</sup> Muñoz Cáliz ha comprobado que la conservadora concepción teatral que profesaban los censores se mostraba reacia hacia el teatro de humor. Además, exigía obras «más próximas a los moldes tradicionales de la comedia y de un humor más ternurista y complaciente con el público burgués», en «La censura y el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista (1939-1948)», en Marieta CANTOS

trataba de ciertos autores u obras vetados por el régimen, por razones políticas o ideológicas.<sup>407</sup> El ejemplo más llamativo es la insistencia que Hernán demostró para reponer las obras de Gregorio Martínez Sierra, hasta que lo consiguió –y fue la primera en hacerlo, al menos en Madrid–, en julio de 1945, aunque, en un principio, se prohibió que el nombre del empresario figurara en los carteles publicitarios.<sup>408</sup> Exceptuando este tropiezo con la censura, que se prolongó varios años, la artista –hasta donde los expedientes examinados nos han permitido averiguar– no se topó con otros obstáculos semejantes que le impidieran reponer o estrenar las obras que facilitó a las instancias competentes. Las otras dos causas sobrevenidas por la actuación de la que le obligaron a prescindir de determinadas obras fueron el dictamen negativo y la demora de la resolución. No podemos obviar que no se conservan todos los expedientes de censura de los textos, de modo que no es posible especificar por qué algunos títulos de su repertorio nunca se escenificaron. Nos parece importante señalar que, aparte de recurrir a su particular comodín, Pilar Millán Astray, la artista demostró mucho interés en estrenar dos obras escritas por mujeres, Mercedes Ballesteros y Trini Mollar.<sup>409</sup> Además de reponer comedias españolas, recurrió puntualmente a los italianos Dario Niccodemi y Emilio de

---

CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, pág. 146.

<sup>407</sup> Así, por ejemplo, el teatro de Arniches que pudo representarse en la posguerra pertenecía a la vertiente cómica, costumbrista y lírica, a diferencia de su obra más crítica e innovadora, es decir, las farsas y las tragedias grotescas. Véase SOTOMAYOR SÁEZ, Victoria: «Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches (1940-1943)» en Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, págs. 183-191. Por otra parte, si bien Millán Astray constituía una apuesta segura ante la censura gracias a su relevancia social, ortodoxia política y al conservadurismo moral de su obra, sin embargo, la calidad literaria de esta fue muy cuestionada por los censores. Ver SANTOS SÁNCHEZ, Diego: «Dramaturgas y censura en el primer franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37, núm. 2 (2013), págs. 319-338.

<sup>408</sup> Aunque Muñoz Cáliz realiza su estudio en un corpus reducido, remitimos a su trabajo sobre la cuestión: «El teatro de María y Gregorio Martínez Sierra ante la censura franquista», *Foro hispánico*, núm. 48 (2014), págs. 135-149.

<sup>409</sup> Para una visión más amplia en torno a las dramaturgas durante la posguerra, remitimos a NIEVA DE LA PAZ: *Autoras dramáticas...*, ob. cit.; «Mujer, sociedad...», art. cit., págs. 87-101 y «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras», en Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vols., Barcelona, Anthropos, 1998; vol. 5, págs. 155-184.

Martino, al francés Jean-Jacques Bernard, a los autores húngaros János Bókay, Ladislao Fodor, Stella Adorján y Stefan Bekeffy, y al inglés Óscar Wilde. Una lista que, en la práctica, se redujo a cinco títulos extranjeros, exponentes de la dramaturgia cómica y refinada tradicional, que su compañía representó en muy contadas ocasiones –salvo *Retazo (Il romanzo di Scàmpolo)*, de Niccodemi, y *Amo a una actriz*, de Fodor– entre 1941 y 1950. En última instancia, la actriz dispuso de textos escritos para ella, como ... *Y así fue*, de Ramón Meléndez Pimentel, *Escándalo en Nueva York*, Luisa María Linares Becerra y *Daniel España* (Álvaro Portes), *La Cuscurrita*, y *Sol de España*, de Millán Astray, *La bailarina que vivió su baile*, de Luis Molero Massa, *Una mujer desconocida*, de Ballesteros, *El amor ha bajado del cielo*, de Vicente Escrivá y Vicente Vila-Belda, *Un marido con descuento*, de Mollar, *Hablando con la esfinge*, de José de Juanes Vicente y *¿Odio?*, de Rafael Rosillo. De los diez estrenó ocho, con una desafortunada recepción. Tuvo mejor suerte, en cambio, con las refundiciones de obras anteriores a la guerra hechas expresamente para ella: *La tonta del bote*, *Naná* y *Ángela María*.

Afincada en el circuito comercial –como no podía ser de otro modo hasta los años cincuenta– Hernán no interpretó ni dirigió el teatro que hubiera deseado. Como empresaria, su capacidad de acción se encontraba restringida por la ley de la oferta y la demanda. Por eso, aunque su repertorio fuera extenso, en no pocas ocasiones encontramos a la compañía ofreciendo las mismas obras en localidades distintas y de forma consecutiva. Consciente de esta situación, la empresaria habría intentado hallar un equilibrio que evitara entregar su compañía al mercantilismo más ordinario: «[Me dediqué] a hacer obras, por una parte, que me pudieran dar dinero pero, por otra parte, que no fueran la burrada y la tontería que entonces se hacía; que se hacía muy mal teatro».<sup>410</sup> Prácticamente todo su repertorio se adscribe al género cómico, una categoría amplia que, en el caso que nos ocupa, cobija las formas de la comedia cómica, la comedia dramática, la farsa, el vaudeville, la alta comedia o comedia burguesa, el sainete y la comedia asainetada, el melodrama y otras hibridaciones del teatro con el cine y la novela rosa.<sup>411</sup> No solo debido a su especialización y a su reiterada aparición en una determinada

---

<sup>410</sup> Ver FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán, 1996.

<sup>411</sup> Para Torres Nebrera, la comedia en la posguerra evolucionó de las formas enraizadas en el sainete, la modernización de la alta comedia decimonónica y los efímeros intentos de obtener una comicidad nueva con el apoyo de la vanguardia y el cine de Hollywood. Véase «La comedia durante el franquismo o la sonrisa de la platea», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 115-116.

clase de películas, sino, quizá también, a causa del público, Hernán se vio forzada a descartar de su compañía el teatro clásico español, inglés y francés.<sup>412</sup>

El estudio del repertorio descubre dos etapas en la trayectoria de la artista. La primera, hasta 1943, revela una selección apegada a la vertiente sentimental y costumbrista de la comedia, en una clara correspondencia con la filmografía de Hernán hasta la fecha. Desde 1945 la compañía suscribió de forma progresiva una línea benaventina que compaginó con otros subgéneros cómicos y, conforme fue agotándose la década, con el melodrama serio. Presumimos que la artista habría preferido consumir este viraje mucho antes. Ya en una fecha tan temprana como 1942, se dirigió a Guillermo Fernández-Shaw solicitándole algo diferente: «me interesaría más la alta comedia, en que yo dejara de ser la niña ingenua que se reitera en varias obras ofrecidas para ser la mujer, acaso alocada, caprichosa con sicología propia y problemas íntimos».<sup>413</sup>

La programación fue otro aspecto importante en la estrategia empresarial de la artista, cuya incumbencia parece haber influido en la relación entre las obras de teatro y la zona geográfica donde iban a representarse, además de, por supuesto, las fechas y las combinaciones del cartel. Así, por ejemplo, las de corte costumbrista se presentaron con mayor profusión en la mitad sur de la península, mientras que la alta comedia pareció más apropiada en la mitad norte. Mientras fue la responsable de su compañía, por cierto, Hernán nunca actuó en Huelva, Oviedo, Mahón ni Santander. También nos llama la atención que solo actuara una vez en Barcelona, en 1942. La maniobra corriente pudo haber consistido en desplazarse por capitales medianas y por ciudades estratégicas, como Zaragoza, Valencia y, en verano, las de la cornisa cantábrica. Y, en general, la puso en práctica en giras de larga duración, que Hernán prolongaba desde septiembre hasta junio o julio, con una pausa en Semana Santa. El éxito de la compañía en cada localidad dependía de varios factores: el volumen de la actividad teatral –y, en consecuencia, de los medios materiales dedicados a su difusión–, los días de la semana en los que ofrecía reposiciones o estrenos, la presencia de otras compañías relevantes o, en el caso de aquellas ciudades que contaban con más de un local de exhibición, la competencia con el

---

<sup>412</sup> Véase PEÑAFIEL ALCÁZAR, Luis, «Josita Hernán, actriz, estrella, pintora, viajera y apasionada por la lectura», *Línea*, 1-II-1950, pág. 8.

<sup>413</sup> FJM: carta ms. fechada en Barcelona [1942], de Antonio Hernández Ballester a Guillermo Fernández-Shaw Iturralde, en línea, en: <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/ficha.aspx?p0=fshaw:1611&b0=los%20p%C3%A1jaros&l=1> (Fecha de consulta: 25 de junio de 2015).

cine. Hernán admitió que este era su problema principal y lo expresó de una forma reveladora para comprender el carácter de consumo de su repertorio: «El público cuenta con muchas diversiones, pero, si no decadencia, apreciamos escasez de obras nuevas. Faltan autores porque faltan obras».<sup>414</sup>

Los temas que dominan el repertorio de Hernán reflejan conflictos y problemas que atañen a la clase burguesa, cuyo planteamiento se realiza prácticamente desprovisto de cualquier tipo de crítica social o cultural: la alteración de la clase socioeconómica, las herencias y los inevitables matrimonios de conveniencia y una serie de enredos matrimoniales, que, a menudo, se sustentan en un conflicto en torno al equívoco o a la ocultación de la identidad. La educación de la mujer y su paso de la juventud a la madurez por efecto del amor es, sin duda, un tema consustancial del repertorio, dando por sentado que, en este contexto, hablar de amor equivale a referir la desigual relación que se establece, de acuerdo con las normas patriarcales, entre mujeres y hombres. Pocas veces la propuesta temática amplió su perspectiva. Cuando lo hizo, abordó temas como la clase media y a su afán consumista, el desigual reparto de la riqueza, el problema de la vivienda, el estraperlo, los efectos de la Segunda Guerra Mundial sobre la población y la homosexualidad. La fábula de estos textos se desarrolla casi siempre en un tiempo contemporáneo y casi todas emplazan la acción en España, aunque, también, en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

Este repertorio no siempre recibió buenas críticas. Algunos testigos lo consideraron intrascendente, cuando no frívolo, si bien, al menos, encontraron su presentación sobre las tablas digna y decorosa. Otros lamentaron que una mujer cuya «charla es un alarde de erudición» no se exigiera «un teatro más ambicioso que el del mundo rosa». Pero Hernán reponía, a comienzos de 1943, que «por muy diversos motivos» había fracasado en su intento por ofrecer un teatro distinto, como *La dama boba* o *Lo que el viento se llevó*.<sup>415</sup> En 1949 volvería admitir el deseo frustrado de escenificar textos alternativos a los ya conocidos en su oferta, como *Rosa de Francia*, de Marquina y Fernández Ardavín, o *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*), de William Shakespeare.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> CASTRO, Fernando-Guillermo de, «Cinco minutos de charla con Josita Hernán», *Libertad*, 12-VI-1949, pág. 6.

<sup>415</sup> A.C., «Con Josita Hernán, en los entreactos de “Ángela María”», *Jornada*, 27-II-1943, pág. 9.

<sup>416</sup> Ver CASTRO, «Cinco minutos...», cit.

El volumen reducido de personas que, en la posguerra, acudía al teatro convertía a los espectadores en asistentes habituales, así que era preciso renovar el cartel periódicamente. Hernán compuso repertorios amplios, que ella y sus compañeros debían ensayar en el escaso tiempo libre que les deparaba la gira, durante la cual actuaban en dos o tres funciones diarias, a las cuatro, las seis o las siete de la tarde, y a las diez u once de la noche. Es de suponer que los ensayos eran deficientes. La propia directora llegó a reconocer que siempre se veía obligada a trabajar con prisa: «¡Todos los ensayos de obras a estrenar son tan poquísimos y rápidos...!».<sup>417</sup> En una ocasión, durante la temporada 1945-1946, a finales de septiembre, Millán Astray se desplazó a Valencia, donde se encontraba la compañía de Hernán, para leerle *Sol de España*. La actriz se mostró entusiasmada con la obra y aseguró en un diario local que empezaría a ensayarla al día siguiente, con el fin de estrenarla en Sevilla en octubre. Sin embargo, *Sol de España* se estrenó el 24 de noviembre en Málaga y apenas fue representada cuatro veces más en toda la gira.<sup>418</sup> Al cansancio inherente a esta dinámica de trabajo hay que añadir la fatiga provocada por los continuos desplazamientos –si bien, Hernán, a diferencia del resto de actores, viajaba en coche o en tren, en primera clase– y la ausencia de comodidades o, incluso, de condiciones de salubridad mínimas en los teatros.<sup>419</sup> Los actores pasaban muchas horas en su interior: en una fotografía conservada por Hernán, se aprecia cómo sus compañeros y ella, caracterizados para representar *Juanito (Janika)* –de Stella Adorján e *István Békeffy* (Stefan Bekeffy) y adaptada por Luis de Vargas–, esperan la siguiente función jugando a las cartas, entre las bambalinas del Teatro Cómico de Madrid.<sup>420</sup> No es extraño que Hernán acabara sufriendo los estragos de este ritmo de trabajo. Fue víctima de una anemia severa y de un desprendimiento del peritoneo y, tras una operación quirúrgica, detuvo su actividad entre 1947 y 1949.<sup>421</sup>

---

<sup>417</sup> Yoca, «Teatro. Josita Hernán, Trini Montero y José Vivó hablan sobre “Después”», *Información*, 9-VI-1950, pág. 6.

<sup>418</sup> MATURANA, José de, «Escenarios. Conversación con Josita Hernán y Luis Peña, ampliada con la presencia e intervención de Pilar Millán Astray», *Levante*, 30-IX-1945, pág. 3.

<sup>419</sup> Esta no era una apreciación exclusiva de Hernán. El recuerdo es similar en la memoria de Fernando Fernán Gómez y Mary Carrillo. Ver FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.; entrevista con Fernando Fernán Gómez para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984); y, también, CARRILLO, Mary: *Sobre la vida y el escenario*, Barcelona, Martínez Roca, 2001, pág. 188.

<sup>420</sup> Véase FE, fondo J. Hernán: R-1240, fotografía «Teatro Cómico», anón., [¿1949?].

<sup>421</sup> Ver APRNE: entrevista con Josita Hernán en el programa radiofónico *España Viva*, 1973. Pese a los inconvenientes, Hernán disfrutó de su trabajo: «Reconozco que [el teatro] esclaviza, que absorbe

Otra de las vías por las cuales Hernán cuidó la imagen de su compañía fue mediante la selección de la plantilla de actores. Por ella, sabemos que no acudía al teatro sino a ver a los intérpretes.<sup>422</sup> Desde su primera experiencia como actriz, directora y empresaria teatral en 1941, Hernán desplegó una política que consistía en una cuidadosa selección en función del conjunto artístico resultante, de su propio realce como primera actriz y de la popularidad y el reclamo de la compañía. En primer lugar, antes del comienzo de la temporada, elegía a dos o tres característicos, o al primer actor y a la segunda actriz, bajo la premisa de que fueran profesionales de reconocido prestigio. Por eso, se rodeó de actores de la talla de Manuel Arbó, Julia Caba Alba, Juan Espantaleón, Carola Fernán Gómez, Federico Górriz, Margarita Larrea, Fulgencio Noguerras o María Victorero. También contó con estimables secundarias, como Carmen Bernardos, Olga Peiró o Rosita Yarza. Asimismo, trabajaron con Hernán actrices que posteriormente desarrollarían una importante carrera, como Rafaela Aparicio o las jovencísimas María Asquerino y Gracita Morales. Por último, escogía al primer actor, cuya fama solía estar ligada al cine –y, en general, era en ese medio donde el actor en cuestión trabajaba con más asiduidad–, de modo que las cabezas de cartel se comportaran como señuelo irresistible para los cinéfilos. Hernán formó pareja con actores muy importantes en el cine español de la posguerra. Algunos habían protagonizado con ella sus películas: Rafael Durán (1940-1941), Armando Calvo (1941-1942), Ricardo Merino (1942-1943), Luis Peña (1945-1946), Antonio Casal (1946-1947), Jorge Mistral (1946-1947), Alberto Solá (1948-1949) o Manuel Collado (1950-1951).<sup>423</sup>

---

plenamente –entregada al teatro ni leo ni escribo [...]–, más así y todo me encuentro a gusto», en «Josita Hernán trabaja ahora como pocas veces», *La Voz de España*, 3-III-1949, pág. 4.

<sup>422</sup> Ver CASTÁN PALOMAR, «¿Qué hizo usted ayer?...», doc. cit.

<sup>423</sup> Armando Calvo Lespier (1919-1996), descendiente de la estirpe de los Calvo, debutó de niño en la compañía de Margarita Xirgu y prosiguió su carrera en la de su padre hasta que, en 1940, ingresó en el Teatro Español. En la década de 1940 se convirtió en uno de los actores de cine más cotizados tras haber protagonizado *Goyescas* (1942), *El escándalo* (1943) y *Los últimos de Filipinas* (1945). Luis Peña Illescas (1918-1977) se crio en una familia de actores, pero fue después de la guerra civil cuando se convirtió en un célebre artista, gracias a películas como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), *Porque te vi llorar* (1941), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) y *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1942). El éxito artístico de Antonio Casal Rivadulla (1910-1974) alcanzó su cénit en la década de 1940 vinculándose a la trilogía de Rafael Gil *El hombre que se quiso matar*, *Viaje sin destino* (1942) y *Huella de luz* (1943). Casal fraguó un tipo característico, el ciudadano corriente y vulnerable, para cuya interpretación el artista conjugó la comicidad de su seria mirada y la ternura, una mezcla de optimismo, melancolía e insatisfacción. Véase CASTRO DE

Si confiamos en el testimonio de la directora, una de las razones por las que escogía cuidadosamente la plantilla de actores tenía como fin realzar su propia figura: «trabajar al lado de una persona mejor que uno; se levanta uno más». Ante la ventaja de «darle el tono» a la representación teatral y al nivel de compenetración que, según ella, se establecía en el trabajo, Hernán habría considerado un «error fatal» rodearse de actores mediocres para ensalzarse a sí misma.<sup>424</sup> Aunque muchas de las obras del repertorio exigían una presencia mayor de la primera actriz, desde luego, Hernán buscó flanquearse de compañeros con una solvencia mayor que la de los textos dramáticos. Son abundantes los comentarios de la crítica respecto de la calidad interpretativa frente a la obra teatral. De hecho, los críticos tendían a premiar la labor de los actores ante las deficiencias de la pieza en cuestión. Podríamos sintetizar estos apuntes en la certera impresión del crítico del diario malagueño *La Tarde* sobre el conjunto artístico, ilustrando así el carácter de las compañías que Hernán formó a lo largo de la década de 1940:

A Josita Hernán puede perjudicarle la repetición del mismo tipo a través de todas las obras que escoge o que le escriben. Actriz tan fina y tan inteligente, puede caer en el amaneramiento y en la monotonía si no estudia otras creaciones que le den margen a una más diversa psicología. Anoche tuvo que ser la de siempre, cuando nos gustaría que fuese siempre otra. A Armando Calvo le presiona, de igual modo, la uniformidad de esos galanes subordinados a la primera actriz, y que restan perspectivas a su talento y a su capacidad. María Victorero y Juan Espantaleón, con papeles anchos y largos, destacan a su gusto y ponen de manifiesto sus excelentes cualidades artísticas. Margarita Larrea, Rafaela Aparicio, Pascual, Guitián y Urrutia contribuyeron a la solidez del conjunto, que en esta compañía suele ser impecable.<sup>425</sup>

A partir de 1947 Hernán comenzó a enrolarse de forma esporádica en otras compañías contratada como primera actriz. El servilismo comercial y la autocensura a los

---

PAZ, José Luis (coord.): *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, Ourense, Concello de Ourense, [1997]. Jorge Mistral (1922-1972) comenzó como meritorio en la compañía de Enrique Borrás, si bien la fama le llegó con películas importantes –*Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948), *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950)– que lo lanzaron al estrellato en las postrimerías de los cuarenta. El actor, director de escena y traductor Manuel Collado Álvarez (1921-1992) estudió artes escénicas en Alemania, país al que permaneció vinculado. En España, se enroló en la compañía de Catalina Bárcena, con la había trabajado su padre, Manuel Collado Montes, en el Teatro Eslava.

<sup>424</sup> Véase AE: A40/E-057, *Parada...*, doc. cit.

<sup>425</sup> B.M., «Teatro Cervantes. “La Cuscurita”», *La Tarde*, 26-XI-1941, pág. 2.



que se vio sometida la empresaria afectaron a sus expectativas artísticas, no solo en la interpretación sino en la concepción eminentemente comercial del teatro que predominaba en la posguerra. En 1950, al término de su última aventura como empresaria, Hernán aseguró que, de haber contado con más recursos económicos, habría fundado un teatro para minorías.<sup>426</sup> En adelante, la artista se interesó por la búsqueda de un teatro distinto, lo cual fue posible porque rechazó reunir, en su figura, más de un rol a la vez. Tampoco volvió a acometer nuevas empresas teatrales. Desde entonces, sería actriz o directora de escena y, en ningún caso, deseó reproducir alguno de los aspectos de su carrera artística anterior. Este cambio fue concretándose de manera progresiva a partir de 1951, cuando se enroló con Manuel Collado en la compañía de Fernando Comas. Aunque no lograron incorporar en su repertorio todas las obras que hubieran deseado para su gira por el norte del país –la compañía pretendía dar a conocer los estrenos recientes de los Teatros Nacionales–, es posible que la experiencia de conocer a Collado intensificara el viraje profesional de Hernán hacia el teatro de cámara –en el que se implicó entre 1952 y 1958–, si bien, la artista terminó signficada con la corriente del teatro popular, ya en los años sesenta. El actor mantenía contacto con Catalina Bárcena y con su hija. Quizá, por eso, en 1954 se rumoreó que los tres podrían formar compañía con Hernán.<sup>427</sup> No parece casual que la artista y el actor volvieran a coincidir en 1956, cuando Collado se interesó por el programa de divulgación estatal de teatro alemán, para dar a conocer una obra cuya solicitud de autorización había cumplimentado Catalina Martínez Sierra en 1951. Sin embargo, Hernán tomó contacto con la praxis del teatro popular en 1957 mediante un proyecto con Anastasio Alemán –habían sido compañeros en el programa de divulgación de teatro germano– que no prosperó, pero que el actor retomaría un año más tarde, con el Teatro Popular Español, en el que encontramos, de nuevo, a Josita Hernán. Parece que esta experiencia fue fundamental para que, un año más tarde, en 1959, la artista encabezara la primera gira con la compañía de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París con el fin de representar piezas de teatro popular en diversos municipios españoles.

En 1953, tras dos años de retiro de la escena, la artista se entrevistó a sí misma, preguntándose si se consideraba una buena actriz. Y contestó: «¡Psé! Creo que hubiese

---

<sup>426</sup> Ver PEÑAFIEL ALCÁZAR, «Josita Hernán...», cit.

<sup>427</sup> Ver «Mundo y mundillo teatral», *La Vanguardia española*, 27-I-1954, pág. 9 y El indiscreto, «Pliegues literarios», *Ateneo*, núm. 66, 15-IX-1954, págs. 2 y 39.

podido ser mejor si hubiera tenido una gran independencia para poder elegir obras». <sup>428</sup> Además del propio sistema teatral, las duras condiciones en las que trabajaban los profesionales y la censura, las apetencias del público constituyeron otro escollo que había impedido la libertad de elección de la artista, «porque el pueblo, porque el público no estaba preparado como hoy», aseguró en 1970. <sup>429</sup> Buena parte de la fama de Hernán descansaba en su éxito como estrella del cine, de modo que la actriz, a su pesar, no ignoraba que no podía alejarse de los tipos con los que se había encumbrado:

Me empezaron a llover contratos de niñas bobas, de niñas ricas, de niñas que tenían que quitarle el novio a la segunda [...]. Y empecé a cansarme, pensé que me iba a quedar enjaulada en mi propio personaje, ¡que ya no podría nunca decir nada que fueran tonterías, bobaditas alegres y graciosas! Y cuando pasaron unos pocos de años [sic] me fui al teatro, abandoné un poco el cine. Porque, en el teatro, si bien el público [...] seguía exigiéndome que hiciera niñitas [...] las escogí, dentro de lo malo, lo mejor [...]. Pero, de todas formas, los años pasaban. Mi voz es una voz que, lo siento, pero siempre ha sido de pito y, claro, tampoco podía hacer la Yocasta porque se hubieran trinchado de risa, ¡qué fracaso! Entonces decidí hacer otras cosas y me dispersé en lo que me gustaba. <sup>430</sup>

Hernán, entonces, debió tomar una decisión: «dejé el cine y el teatro porque considero que una de las mayores virtudes humanas es la de saber retirarse a tiempo. Odio el ridículo. Yo quería que el público conservase siempre la imagen adolescente y triunfante de la Josita Hernán de los años cuarenta». <sup>431</sup>

Mientras dirigió su compañía, la especialización de Hernán en el tipo de la ingenua consistió, a pesar de ella, en una cuestión no solo artística o profesional sino de supervivencia, si bien, de igual modo, le condenó al encasillamiento y, a la postre, a un forzoso retiro, que se saldó cuando cumplió los cuarenta años. La constitución física de la actriz determinó su personaje ya en las primeras incursiones en el teatro, como dama ingenua, simple, graciosa o *soubrette*. Hernán, rubia, de piel fina y blanca, poseía una complexión menuda y un busto reducido, y sus formas tendían a redondearse. Su fisonomía era afable: tenía la cabeza proporcionada, los ojos verdes, prominentes,

---

<sup>428</sup> HERNÁN, Josita, «“Interviú” con mi sombra», *Senda*, núm. 125, mayo de 1953, pág. 28.

<sup>429</sup> Véase APRNE: entrevista con Josita Hernán en un programa radiofónico sin identificar, 1970.

<sup>430</sup> FPSY: casete, homenaje a Josita Hernán en Conde Duque, [casete], 1997.

<sup>431</sup> BEÑO, «Josita Hernán, gran actriz...», cit.

expresivos y caídos —como sus párpados, responsables de cierto aire de nostalgia sempiterna—, la nariz era grande, recta, ligeramente ensanchada y convexa, y la boca, grande y sabrosa, mostraba los labios carnosos —felizmente dispuestos para el donaire—, destacando, sobre todo, el inferior. Además, tenía la voz dulce y atiplada. Era, en fin, un físico alejado de la sensualidad, cuya belleza oculta debía revelarse a través de la simpatía, la gracia de su locuacidad, la ternura y la inocencia de sus creaciones.<sup>432</sup> La película *La tonta del bote* circunscribió su tipo interpretativo, durante la primera mitad de los años cuarenta, al ambiente costumbrista, que poco a poco, la artista trataría de sacudirse sustituyéndolo por otros papeles cómicos, no de niña sino de mujer joven y moderna, lo que le permitía ampliar sus posibilidades en la farsa y en la alta comedia. Solo cuando la década de 1950 estaba próxima, y con ello, la cuarentena, Hernán logró interpretar personajes menos codificados, en un intento por alejarse de la tiranía del género cómico. La actriz conocía bien las posibilidades de su físico y prefirió no forzarlo para minimizar los riesgos: «Yo me he atrevido con Esquilo. Pero, claro, eso es un pecado que pagué, naturalmente, porque no podía. Me iba grande».<sup>433</sup> El público acudía a verla al teatro para encontrarse con el personaje que había visto en el cine. Ignorar o defraudar sus expectativas hubiera sido una osadía para con su situación económica y familiar. Por otra parte, como empresaria de una compañía dedicada a recorrer el país, la especialización del tipo se convertía en una herramienta útil que permitía ofrecer un repertorio cuantitativamente más amplio, a costa de obras de teatro semejantes. En consecuencia, la interpretación de un tipo femenino tan establecido dificultaba la introducción de innovaciones dramatúrgicas y estilísticas, si bien, en este sentido, el estilo de la actriz se vio marcadamente influido por el cine: «[...] Josita, que no puede olvidar sus actividades en el cine, y da a la interpretación de las obras que representa ese aire limpio y nuevo de

---

<sup>432</sup> El rostro de los actores determina los personajes de la comedia, de modo que el resultado final depende, en gran medida, de su técnica y del sentido del humor propios. Véase una clasificación de las habilidades necesarias en el actor para provocar la comicidad en OLIVA, César: «Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, núm. 42 (1988), págs. 65-79. A diferencia de los actores dramáticos, que intentaban alternar sus papeles serios con otros cómicos, los que se especializaban en la comedia rara vez variaban sus papeles porque su personalidad estaba muy definida. Ver OLIVA: «El actor como motivo de inspiración...», art. cit., pág. 234.

<sup>433</sup> FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

la cinematografía». <sup>434</sup> Por el contrario, advertimos que, en las películas, su fuerza mímica adquiere mayor peso sobre el valor de la palabra —pensamos, sobre todo, en el virtuosismo de su actuación en *La chica del gato* o en *Ella, él y sus millones*—, por la práctica de traslación de la comedia teatral al cine. <sup>435</sup>

La poética de Hernán estuvo dominada por el realismo interpretativo, que aproximó hacia una verosimilitud expresiva mediante la búsqueda del gesto medido y elocuente, cuidando con esmero los matices. <sup>436</sup> Con este propósito y con la intención, asimismo, de conferir al espectáculo la cualidad de la elegancia como valor añadido que diferenciara sus espectáculos del resto de la competencia, la actriz tendió a uniformar, en este sentido, las diversas ingenuas que le proponían los géneros que incorporó a su repertorio: comedias, sainetes, melodramas, farsas, y sus variaciones. Dependiendo del género, Hernán moderó la gesticulación y, salvo en la farsa, evitó la caricatura explícita. En muy raras ocasiones abandonó el género de la comedia y, sin embargo, concibió la comicidad de su repertorio tamizada por el refinamiento del sentido irónico, atemperando así el efectismo de los recursos cómicos. Bajo la misma premisa de lograr un espectáculo lo más digno posible, se desenvolvió en el melodrama ateniéndose a la contención y a vetar la afección lacrimógena —empero, la ternura de sus creaciones fue característica de su trabajo—, si bien tardaría un tiempo en perfeccionar semejante equilibrio, pues es probable —lo verificamos en sus primeras películas, en especial, en las de 1941, de

---

<sup>434</sup> Z., «Teatro. Cervantes. Inauguración de la temporada con la Compañía de Josita Hernán», *Sur*, 11-X-1949, pág. 6.

<sup>435</sup> Véase OLIVA: «El actor como motivo de inspiración...», art. cit., págs. 235-236.

<sup>436</sup> Hernán rechazó «la naturalidad» como calificativo para su trabajo en el cine, actitud que podemos trasladar al teatro: «¿Qué dirías de mí si representando una chica moderna en una película, accionara como aquella muchacha [que] cruza la calle? [...] fijate [en] las manos, qué giros, qué gestos con la cara arrugando la frente, frunciendo la boca, si yo accionara así dirías que estoy exageradísima y “teatral”, otro calificativo sobre el que habría mucho que discutir. [...] Pero esto, que es real, no es “cine”. Nadie soportaría una cinta “doble”, es decir, explicada por el dialogo y por señas. Francamente, sobra una de las dos cosas... Y aquella chica, con cara formalita y poco expresiva, ¿por qué no dice que los sombreros se llevan ridículamente altos y no sube la mano en lugar de hacer ese gesto que parece el principio de una bulería? Anota esta gran verdad, querido amigo. El cine no debe interpretarse con naturalidad, sino con sobriedad. [...] El cine ha logrado —y de ahí la fascinación que ejerce en las masas— una superación de lo cotidiano, que es su mayor virtud. ¿De acuerdo?», en HERNÁN, Josita, «Diálogo —que es casi monólogo— sobre eso que llaman naturalidad», *Pueblo*, 22-VI-1944, pág. 6. Treinta años después, la actriz se reafirmaba: «la interpretación española era teatral y amanerada porque carecía de esa antiestética naturalidad —ya pasada de moda, por suerte— de los principales actores norteamericanos», en BEÑO, «Josita Hernán, gran actriz...», cit.

Levante Films— que la comicidad de los tipos quedara diluida en una abusiva ingenuidad, a tono con el género de novela rosa predominante en su primera filmografía y, en consecuencia, en su primer repertorio teatral. De hecho, las críticas de teatro de la época atestiguan la facilidad con la que, entre 1941 y 1943, Hernán era capaz de pasar de la risa al llanto. Más adelante, en la segunda mitad de la década, cuando desechara la vertiente sentimental de la comedia, los cronistas destacaron la acusación que la actriz imprimía en los ademanes y en la dicción, que tildaron de cinematográfica. Los caricaturistas que mejor comprendieron su trabajo —a nuestro juicio, Córdoba (*Pueblo*), Cronos (*Arriba*), Ugalde (*ABC*) y Usa (*Ya*)— enfatizaron, precisamente, el tamaño de los protuberantes ojos y la intensidad de su mirada, así como la dimensión de la boca, siempre sonriente y, a menudo, caracterizada con una enorme mueca. Como resultado, los dibujantes obtenían una figura elegante y esbelta, pero inestable, con un semblante de excentricidad sutil, que llegaba a rozar el delirio y advertía de la imprevisibilidad de sus movimientos.

A lo largo de la década de 1940 el dictamen de la crítica teatral resultó más o menos homogéneo, como se comprobará en las próximas páginas. Creemos, sin embargo, que el extracto que ahora glosamos sintetiza de manera satisfactoria la opinión de los diferentes aspectos de la artista que juzgaron sus contemporáneos:

Una de las actrices que ofrecen una actuación más equilibrada, desprovista de aparato y eficaz. Es la ausencia de divismo y también la naturalidad de su trabajo, lo que hace de su figura uno de los valores positivos de la escena actual, acaso sin el extremismo personal de otros nombres, pero siempre con un decoro escénico que hace de sus representaciones otras tantas de ver teatro discreto.<sup>437</sup>

Durante sus años como actriz, el trabajo de Hernán avivó el recuerdo que muchos atesoraban de la legendaria Catalina Bárcena. De hecho —y, como no podía ser de otro modo dada su especialización en ingenuas—, muchas de las obras que Hernán escogió para su repertorio habían sido estrenadas dos décadas antes por la proverbial actriz, por lo que no es arriesgado afirmar que esta pudiera constituirse como su referente cómico-sentimental.<sup>438</sup> A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, Catalina Bárcena

---

<sup>437</sup> C., «Teatros y cines. “Los vestidos de la señora”», *El Correo español*, 16-VI-1949, pág. 4.

<sup>438</sup> Catalina Bárcena (Cienfuegos, 1888-Madrid, 1978). Debutó en 1911 en la compañía de María Guerrero y después se convirtió en la primera actriz del Teatro Lara y del Eslava, donde formaría parte de la compañía cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra. En septiembre de 1936 abandonó España y,

consolidó su fama gracias al sentido realista y a la naturalidad con que interpretaba las ingenuas. Se habló de la insuperable expresión del gesto y el grado de elocuencia que mostraban sus creaciones, y de una suerte de voz muda acompañada con la emotividad de su timbre. Como Hernán en la inmediata posguerra, Catalina Bárcena se consagró dando vida a muchachas «del arroyo», de probada ingenuidad e incontestable honradez. Pero, además del repertorio de esta –que reunía el teatro de los hermanos Álvarez Quintero, príodigos en el cultivo del tipo femenino, o el de Arniches, en cuyas obras la interpretación era capital–, Hernán recurrió a una serie de obras que fueron estrenadas por actrices cómicas muy importantes antes de la guerra civil: Carmen Cobeña, Josefina Díaz, Aurora Redondo, Carmen Carbonell o Irene López Heredia, en la variante de la alta comedia.<sup>439</sup>

---

tras un largo periplo por Orán y Francia, acabó instalándose con Martínez Sierra en Buenos Aires, en 1939. La pareja regresó a España en 1947. Pocos días después, fallecía el empresario. No obstante, la actriz formó compañía, en 1948, utilizando el nombre y el repertorio ya conocidos. Checa Puerta reconoce en ella uno de los puntales sobre los que Martínez Sierra fundó la importante labor artística de su compañía a lo largo de quince años de andadura empresarial. Representante de la elegancia, del estudio y de la distinción intelectual, la actriz obtuvo un éxito franco y cosechó la admiración de sus contemporáneos, espectadores, artistas e intelectuales. Resulta esclarecedor el testimonio que este investigador recoge de María de la O Lejárraga, sobre cuán lejos llevó Catalina Bárcena su especialización en los papeles de dama joven o de ingenua, pues, ya mediada la década de 1950, la prócer escritora le acusó de resistirse a interpretar personajes acordes a su edad. No es de extrañar que, en 1952, la actriz disolviera la compañía y se retirara definitivamente. En 1972 recibió el Premio Nacional del Teatro en reconocimiento a su trayectoria. Remitimos a CHECA PUERTA, Julio E.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, págs. 42-48 y FUSTER DE ALCÁZAR, Enrique: *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, SGAE, 2003. Nuestra opinión sobre si Josita Hernán imitó de forma consciente la poética de Bárcena aprovechando su ausencia de los escenarios en la inmediata posguerra, pasa por las deducciones siguientes: después del traslado de la familia de Toledo a Madrid, y teniendo en cuenta la afición de los padres de Hernán al teatro, es posible que la pequeña asistiera a alguna representación de la ya entonces afamada actriz, aunque por poco tiempo, pues la compañía de Martínez Sierra emprendió su gira americana, hasta su regreso a Madrid, en 1930, para estrenar *Triángulo*. Luego se disolvió, y los planes del empresario y la actriz se proyectaron en Hollywood, donde, entre 1931 y 1935, Bárcena rodó varias películas basadas en la obra de Martínez Sierra. Queda la posibilidad de que Hernán conociera su filmografía. Sobre este aspecto particular de la trayectoria cinematográfica de Martínez Sierra, remitimos a CHECA PUERTA, Julio E.: «Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood», *ALEC*, 27, núm. 1 (2002), págs. 45-68.

<sup>439</sup> El ensayo, sesgado ideológicamente, de González Climent dedica un capítulo al mundo femenino de los Álvarez Quintero, cuya obra se condiciona, en gran parte, por la acción y la influencia de la mujer, especialmente, la andaluza. Véase *Andalucía en los Quintero*, Madrid, Escelicer, 1956, págs. 107 y ss. Por

En menor medida, mientras fue dirigida por Luis de Vargas, Hernán interpretó, manteniendo su registro refinado, los personajes asainetados que el autor escribió durante años para la popular Loreto Prado.<sup>440</sup>

Como ya hemos indicado, los personajes de Hernán se cobijan en el marbete del tipo de la ingenua, con todas las variables que admite la categoría. En general, son muchachas jóvenes, de entre quince y veinte años, que comparten varios rasgos, entre ellos, la alegría, la irracionalidad y su tendencia al ensoñamiento. Presentan un grado de ingenio y de gracia variables en función del género teatral y, algunas, incluso, ambicionan las conquistas propias de sus compañeros, como el conocimiento, la educación, la cultura o vivir nuevas experiencias. Suelen proceder de estratos sociales humildes pero, si la pieza en cuestión se hibrida con la novela rosa, su origen puede situarlas en el extranjero en una posición acomodada y refinar el tipo. Aun así, en el primer caso, la honradez y la inocencia de la heroína se convierten en la llave que abre la puerta al ascenso social, siempre a través de una boda propicia. Algunas han sido educadas sin la noción del sexo masculino y reaccionan con temor ante los hombres. No intenta cuestionar la superioridad moral e intelectual masculinas, de modo que es frecuente que la relación entre ambos reproduzca la asimetría del mito de Pigmalión.

A menudo, la ingenuidad implica la simpleza, cuya comicidad villana parte de la tontería y la ignorancia –y, por ende, la credulidad y la superstición–, y enfatiza las necesidades fisiológicas del personaje. Por eso, a la simple o a la boba le gusta comer y

---

su parte, en la obra de Arniches, la mujer, de naturaleza esencialmente buena, es la portadora de los valores morales y la encargada de salvar al hombre de sus errores y perversiones. Remitimos a SOTOMAYOR SÁEZ, Victoria: *La obra dramática de Arniches*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Domingo Ynduráin, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pág. 758.

<sup>440</sup> Carmen Cobeña Jordán (1869-1963) comenzó en la compañía de Rafael Calvo, donde trabajó con los principales actores de las últimas décadas del siglo XIX. Llegó a ser primera actriz del Teatro Español. Se casó con Federico Oliver y abandonó la escena en 1926. Josefina Díaz González (1894-1976) se inició con María Guerrero y luego formó compañía con Santiago Artigas, su marido. En 1937 se exilió en Buenos Aires con Manuel Collado. Allí, la pareja trabajó con Catalina Bárcena a las órdenes de Martínez Sierra. Aurora Redondo (1900-1996) fundó su compañía con su marido, Valeriano León. Fueron muy célebres sus sainetes y juguetes cómicos. Carmen Carbonell Nonell (1900-1988) se formó en la compañía de María Guerrero y en la de Margarita Xirgu. Se casó con Antonio Vico Camarero e integraron la compañía de los Cuatro Ases. Fueron una de las parejas teatrales más solidas del teatro de la posguerra. Por su parte, Loreto Prado (1863-1943) se especializó en el sainete y en la zarzuela, y creó el tipo de la simple castiza. Con Enrique Chicote gozó del amplio favor del público madrileño.

beber, y se deleita en su no infrecuente pereza. No se caracteriza por su refinamiento intelectual o sentimental, sino todo lo contrario. Es, en definitiva, en estas cualidades rústicas donde se cimenta la comicidad de esta ingenua de larga tradición escénica.<sup>441</sup> En su filmografía, además de a la celeberrima «tonta del bote», Hernán interpretó a una serie de bobas que influyeron en su trabajo sobre las tablas. Por ejemplo, a Guadalupe, «la chica del gato», no había nada que le gustara más que «los filetes *empanaos*».<sup>442</sup> También, la simpleza de Beatriz (*Mi enemigo y yo*) queda palmariamente establecida cuando es presentada mediante uno de los recursos caricaturescos típicos del bobo, el enharinamiento, que despeja las dudas sobre su ineptitud para las labores domésticas. En otras ocasiones, la ingenua converge con la graciosa, cuyo origen se remonta a la dama donaire, de modo que los personajes resultantes destacan por su ingenio, desparpajo, su actitud provocadora y su prudente habilidad para inventar y ejecutar trazas, con las que aquella satisface sus intereses personales y, eventualmente, se burla de quienes desea vengarse.<sup>443</sup> Es el caso de la heroína en *Ángela María*, de Arniches, y su capacidad persuasoria disfrazada de falsa inocencia. De todas formas, y sin olvidar la poética de

---

<sup>441</sup> Véase SALOMON, Noël: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, págs. 25-55. El simple o el bobo es el resultado de la evolución del personaje del pastor, que fue transformado en un Pastor-Bobo mediante un proceso de distorsión que ridiculizaba su carácter perezoso, ordinario y egoísta. Sobre esta cuestión, remitimos al exhaustivo estudio de BROTHERTON, John: *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre: Before the time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975.

<sup>442</sup> Véase el paralelismo del argumento y la caracterización de las heroínas de *La tonta del bote* y *La chica del gato* en NIEVA DE LA PAZ: «Tras los pasos de Arniches...», art. cit., págs. 119-130.

<sup>443</sup> La dama donaire pertenece a la tipología de personajes de la comedia. Como alternativa al gracioso, su introducción incorporó una perspectiva femenina que satirizaba y parodiaba el mundo masculino y sus valores. Su origen diverso, según Joan Oleza, es constitutivo de sus rasgos principales. Por un lado, es asidua al disfraz varonil, que utiliza para reivindicar sus derechos ante un galán que le ha pretendido en el pasado y que ahora reniega de ella. Abandona el hogar y lo persigue vestida de paje o de lacayo, lo cual es una fuente constante de transgresión, ya que la dama donaire es capaz de seducir a hombres y a mujeres. Ambos rasgos se remontan a la comedia *Gl'ingannati* y a la novela renacentista italiana. El donaire es, sin embargo, lo que singulariza a este personaje, que apareció por primera vez en *El Prado de Valencia*, de Francisco Agustín Tárrega, donde, no obstante, la heroína no vestía ropas varoniles. Lope de Vega emplazará el donaire femenino en *Los donaires de Matico* y en *La francesilla* -del mismo modo que lo harían otros, como Guillén de Castro en *Los malcasados de Valencia*- si bien culminará la definición del personaje en *El lacayo fingido*. Ver «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*, núm. 60 (1994), págs. 35-48 y «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *La construcción de un personaje teatral: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 351-379.



Hernán y el carácter comercial de su compañía, ha de tenerse en cuenta que su registro interpretativo pudo verse influido –así lo atestiguó la crítica durante años– por los modos cinematográficos extranjeros, sobre todo, por los procedentes de Hollywood: Claudette Colbert, Katharine Hepburn y Carole Lombard, en la comedia, nos hacen recordar a Hernán en sus películas de Cifesa.

Por otra parte, en cuanto a su caracterización externa, estas ingenuas suelen ser huérfanas, casi siempre de madre, si bien, no pocas veces la orfandad es completa y cuentan con un tutor que hace las veces de padre. En menor medida, si el dramaturgo desea incrementar la dosis de melodramatismo, se incorpora una déspota madrastra, un pariente lejano o similar, como responsable de la tutela. La ausencia de un referente de autoridad próximo a las jóvenes subraya la importancia que adquiere en estas piezas la transformación que experimentan las heroínas que, de repente, pasan de ser cándidas púberes a mujeres dispuestas a convertirse en esposas y madres, gracias a la acción y al efecto del amor sobre ellas. Esta acelerada conversión pretendía superar lo antes posible la juventud, una etapa perniciosa en la que, según Roca i Girona, podían manifestarse toda clase de comportamientos indeseables para una mujer de provecho en ciernes.<sup>444</sup>

Pero si, por el contrario, la pieza explicitaba el período de la juventud, lo hacía mostrando una serie de actitudes en la heroína que excedían la inocencia infantil de la ingenua. Es así como topamos con la variante conocida en la posguerra como «chica topolino», cuyos rasgos ya se habían manifestado en el teatro anterior a la guerra civil para caricaturizar a la mujer moderna.<sup>445</sup> De clase acomodada, nueva rica o millonaria,

---

<sup>444</sup> «La juventud como una etapa extraordinariamente delicada y trascendente no es de extrañar que desde las instancias encargadas de fijar la normatividad inherente a la misma se pueda expresar vivamente el deseo de suprimirla o, en su defecto, acortarla al máximo. [...] A pesar de su importancia y trascendencia, la juventud se presenta contradictoriamente tanto como una etapa donde uno debe ejercitarse en la disciplina del sacrificio para hacer frente a los peligros que le acechan permanentemente y prepararse adecuadamente para acceder a una fase marcada por una cierta superficialidad y exenta de planteamientos trascendentes», en ROCA I GIRONA, Jordi: *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, págs. 39 y 42.

<sup>445</sup> Este modelo femenino, transgresor del sistema de género vigente, fue parodiado con la atribución de los rasgos psicológicos que singularizan al tipo de «la nerviosa», ya delineado en el siglo XIX: gracia, ímpetu y frescura alumbran una mujer eléctrica que padece con frecuencia arranques caprichosos. Dada a la insinuación y al apasionamiento, también se revela displicente y malhumorada. Sus ojos son grandes y expresivos, pronuncia con una habilidad asombrosa y anda y corre con pasos menudos. Véase XIMÉNEZ CRÓS, P.: «La nerviosa», en Roberto ROBERT (ed.): *Las españolas pintadas por los españoles* (est. Jorge

exhibía no solo un flamante vestuario a la última moda –del cual, eran característicos los «topolinos», unos zapatos de plataforma alta, que se popularizaron en la posguerra y fueron muy utilizados por Hernán en el cine y el en teatro– y escasamente recatado sino, además, una serie de comportamientos que resultaban subversivos frente a los que postulaban la Iglesia o la Sección Femenina: eran indiscretas, fumaban, conducían y se relacionaban, más o menos, en términos de igualdad con sus compañeros. En consecuencia con lo que podía resultar un conato de vida presuntamente libre de prejuicios, como tipos teatrales, la «chica topolino», así como la nueva mujer o la mujer moderna, que le habían precedido en el teatro anterior a la guerra civil, fueron víctimas de la caricaturización atribuyéndoseles rasgos negativos: eran histéricas, excéntricas, insensibles, frívolas, veleidosas, actuaban impulsadas por el afán de diversión y de vivir nuevas emociones, empleaban extranjerismos, neologismos o expresiones superlativas y disfrazaban su provocadora vulgaridad e ignorancia con la sofisticación materialista prodigada por una pequeña o gran fortuna. Por todo ello, sus vidas eran vacuas y todas resultaban ser desdichadas. Para Martín Gaité, la «chica topolino» fue un síntoma de la manifestación temprana de la sociedad española de consumo.<sup>446</sup> Pese a ser ridiculizadas, la actuación de estas muchachas en la escena podía ser tremendamente irónica, dada la sutileza que presentaba el umbral que, en su caso, separaba la estupidez de la perspicacia. En la fábula, la responsabilidad de esta actitud correspondía a la ausencia de un referente sólido de autoridad, de modo que, lo que aquellas niñas pedían a gritos, sin saberlo, era una buena dosis de disciplina, a menudo combinada con la violencia.

---

Urrutia), Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2008, págs. 13-20. No obstante, hemos de invocar, en este punto, a los personajes femeninos de la comedia de Bretón de los Herreros. Son mujeres desenvueltas cuya madurez queda demostrada con verdaderos alardes de autoestima, capacidad decisoria y autocontrol de la situación, sin menoscabo de su coquetería. Véase MUÑOZ, Miguel Ángel: «La comedia de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 1943-1975. Si bien la heroína acaso más atendida por la crítica es la de *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, Bretón de los Herreros ya concibió otras protagonistas, viudas, que, como Marcela, tenían en muy alta estima su libertad. Como apunta Ballesteros Dorado, es el caso de Teresa de *El regañón enamorado* e Isabel de *Casarse por querer mandar en casa*. Ver Manuel Bretón de los Herreros: *más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, 2 vols., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012; vol. 1, pág. 671.

<sup>446</sup> Ver MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra española*, Madrid, Anagrama, 1999, págs. 53-61. Además de esta obligada referencia, la novela de José Vicente Puente es útil para acuñar la definición sociológica del tipo: *Una chica “topolino”*, Madrid, Más Allá, 1945.

Hernán no siempre recurrió a la parodia que pretextaba la «chica topolino» para mostrar una mujer con miras más amplias que las del amor, el matrimonio y la familia. La artista seleccionó y programó obras protagonizadas por mujeres cuya caracterización se cifraba en cualidades positivas y, con frecuencia, presentaban una complejidad psicológica mayor y no podían ser reducidas a la mínima expresión de la caricatura. Al menos, así lo hizo siempre que se lo permitió la censura o –quizá, sobre todo–, el público –compuesto en su mayoría, no lo olvidemos, por mujeres–, ya que la elección de estos títulos solía comportar una sustitución del género cómico por el melodrama serio. Estas heroínas, que se desenvuelven en la cúspide de la clase social, son mujeres racionales, cultas, activas y conscientes de sí mismas y de su situación desventajosa con respecto al hombre. Se relacionan con él de forma natural y realizan actividades semejantes, deporte y viajan. Atractivas y femeninas, sin ser glamurosas, priorizan la búsqueda de la felicidad antes que la del amor, de modo que el matrimonio –cuya naturaleza solían cuestionar, considerando legítima la posibilidad de separarse o el divorcio, si la acción ocurría en el extranjero– no figuraba en sus planes inmediatos. Algunas estudian o trabajan, no solo para sobrevivir sino para emanciparse, dirigiendo su propio negocio o desempeñando y reivindicando la dignidad de profesiones liberales como la danza, el teatro, la decoración y el diseño de interiores o el periodismo. Sin embargo, el desenlace de la fábula termina claudicando en contra de ellas –y, en general, en contra de todas las mujeres que revelan rasgos modernos–, imponiéndoseles la sumisión a los deberes conyugales o familiares y haciéndolas renunciar a una posible independencia. Son castigadas con reencuentros amorosos o matrimonios inverosímiles, eficaces, empero, para integrarlas en el sistema de género vigente. Al menos, como apostilla, optimista, Plaza-Agudo, «los modelos alternativos quedan planteados», gracias a la presencia de la transgresión inicial y a la apología de valores disonantes –rara es la inclusión de un alegato radical– con la ideología androcéntrica.<sup>447</sup>

En el repertorio de Hernán, sobre todo, a partir de 1943, esta colección de tipos transgresores se reflejó, en mayor o menor grado, en los personajes de Concha (*Gastos secretos*, de Valentín Moragas Roger), Benjamina (*La chocolaterita*, *La chocolatière*, de Paul Gavault), Susana y Mary (*Susana tiene un secreto* y *Mary, la insoportable*, de

---

<sup>447</sup> PLAZA-AGUDO: «Modelos de identidad femenina...», art. cit., págs. 26-27.

Martínez Sierra y Honorio Maura)<sup>448</sup>, Dora (*Escuela de millonarias*, de Suárez de Deza), Mariquilla (*Mariquilla Terremoto*, de los hermanos Álvarez Quintero), Natalia (*Una mujer desconocida*), Eva (*Amo a una actriz*), Sol (*Sol de España*), Eliza (*Pygmalión*, de Shaw), Diana (*Cuento de hadas*), Catalina (*Guiñitos*, de Robert Pleasant Joke), Nina (*Un hombre de negocios*), Beatriz (*¿Odio?*), Magda (*Dos mujeres a las nueve*, de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta) y Margarita (*Ausencia*, de Agustín de Figueroa). No obstante, la artista también quiso hacer lo propio con las heroínas de otras obras que, por varias razones –entre ellas, no suscribir el registro cómico–, no llegó a escenificar: Ana María (*Ana María*, de Bartolomé Soler), Nora (*Casa de muñecas*, *Et dukkehjem*, de Henrik Ibsen), Eveline (*Rascacielos de arena*, de Eduardo Arana Mena) o Laura (*Hablando con la esfinge*). Muy rara vez Hernán pudo interpretar tipos ajenos a la comedia. Excluyendo aquellos personajes que encarnó por encontrarse trabajando como actriz contratada –como en las titulares del Teatro Lara o la del Teatro Benavente– o al participar en funciones de teatro de cámara –Teatro de Arte, Federación de Universitarios Centroamericanos y La Carbonera–, solo hallamos una única pieza de su repertorio cuya heroína se aparta de la ingenua y de la mujer moderna para abrazar el tipo de mujer fatal, singularizada por su homosexualidad. Se trata de Beatriz (*¿Odio?*) que, probablemente, Rosillo escribió para Hernán.

En definitiva, y teniendo en cuenta sus declaraciones sobre esta cuestión, siempre que pudo escoger las obras, la artista prefirió interpretar tipos humanos, instalados en un tono medio, alejado de los estados de ánimo extremos. Sus heroínas favoritas fueron Retazo (*Retazo*), Eva (*Amo a una actriz*) –el personaje que más éxito le proporcionó–,

---

<sup>448</sup> En *Susana tiene un secreto* y *Mary, la insoportable* las heroínas suscriben en parte el modelo femenino que promovieron los Martínez Sierra en su teatro. Ver CHECA PUERTA, Julio E.: «La mujer protagonista en los éxitos teatrales de los Martínez Sierra», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.) *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, pág. 195 y O'CONNOR, Patricia W.: *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid, Julia García Verdugo, 1987, págs. 104-105. Como indican ambos autores, los temas del repertorio de los Martínez Sierra se centran, casi exclusivamente, en la mujer, y reflejan el ideario feminista que María de la O Lejárraga plasmó en sus ensayos *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) y *La mujer moderna* (1920). Sobre esta cuestión, ver BLANCO, Alda: «María Martínez Sierra y la teorización del género», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 47-60.

Eliza (*Pigmalión*) y Margarita (*Ausencia*).<sup>449</sup> No creemos que la artista se afanara en la búsqueda de arquetipos femeninos positivos potencialmente capaces de subvertir las estructuras de dominación patriarcal, pero sí sostenemos la idea de que se preocupó al seleccionar sus personajes, de modo que escaparan al esquematismo moral del bien y del mal o que albergaran una o varias cualidades positivas, concretadas en inquietudes intelectuales, artísticas y profesionales.

Podemos encontrar una aproximación de la heroína que Hernán hubiera querido encarnar a partir de la lectura de su novela *Una muchacha bajo las estrellas* (1942), un deseo que revalidó en 1945, al publicarla como guion técnico en la revista *Fantasia*:

La escribí para mí. Todos llevamos dentro una serie de sentimientos, de ideas, de potencias, de temores, que mueren apenas concebidos, porque la vida no nos dejará ocasión de cultivarles [sic], o el medio ambiente en que vivimos nos veda su desarrollo, o la posición, o los prejuicios nos impiden seguirlos. Así, yo hubiera sido una Tanyia perfecta si mi posición social hubiera sido otra, si Dios me hubiera negado la dicha milagrosa de tener los maravillosos padres que tengo.<sup>450</sup>

Hernán concibió una heroína infantil, adscribible al tipo de la ingenua, que reafirma la identidad individual de la mujer para erigirse como un mensaje de amor, pues su personaje reconoce y aprecia al otro –ya hombre, asesino o desconocido–, a quien considera un ser igual y diferente al mismo tiempo. Tanyia es la protagonista de un relato inocente, en apariencia. Su carácter recuerda inevitablemente a la pícara ingenuidad de las nínfulas italianas Retazo y Julieta (*La señorita sin motor*, *La signorina senza motore*, de Martino), ya que ambas son graciosas, inquietas, nerviosas y seductoras, con tendencia a la locura, a la exaltación, al exceso y al grotesco en sus modos, pero siempre resultan tiernas. En ellas predomina la naturalidad, por lo que no comprenden la razón de ser de las instituciones ni de las normas sociales.<sup>451</sup> Carecen de pertenencias y se rigen por la

---

<sup>449</sup> Ver PEÑAFIEL ALCÁZAR, «Josita Hernán...», cit.; BELANGUER, «El museo de Josita Hernán...», cit., y CUEVA, Jorge de la «Josita Hernán y la humanidad de cada día», *Ya*, 23-II-1951.

<sup>450</sup> HERNÁN, Josita: *Una muchacha bajo las estrellas*, Barcelona, Tartessos, 1942, pág. 10.

<sup>451</sup> Hemos de señalar el rechazo de Tanyia hacia la institución eclesiástica como mediadora del sentimiento religioso, que hallamos en la siguiente escena, perteneciente al guion técnico: Jorge y Tanyia llegan hasta una ermita, situada en medio de la naturaleza, que permanece cerrada. Jorge le pregunta a la muchacha por qué no dejan entrar en ella. Tanyia le contesta «Dios está en todas partes...», en Ver HERNÁN: *Una muchacha bajo...*, ob. cit., pág. 38.

sencillez y la espontaneidad propias de la infancia. Por otra parte, la constitución psicológica y física de Tanyia como modelo femenino suscribe la estela legada por las heroínas de aquellas escritoras de la Generación del 98 y de la Edad de Plata, muchas de ellas, ya entonces, fallecidas o en el exilio. Nos referimos a la nueva mujer que ya perfilaban en sus obras Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer, Federica Montseny, Concha Espina o Concha Méndez.<sup>452</sup> En su obra, Hernán define a Tanyia en términos anti heroicos –su aspecto es mísero, ridículo y risible– y evita convertirla en un objeto erotizante alejándola de cualquier intento de idealización estética. Sin ser hermosa, no resulta fea, si bien carece de gracilidad. Ataviada con ropas y zapatos usados por otros, viejos y raídos, se desenvuelve sin un atisbo de feminidad. Su pasión es el baile, y aunque lo hace torpe y arrítmicamente, no muestra reparo en practicarlo.<sup>453</sup> No es un ser asocial pero no desea integrarse en la sociedad, así que rechaza la posibilidad de asistir al colegio y de convertirse en una señorita. Tampoco demuestra preocupación alguna por su aspecto físico, ni luce un peinado bonito. En vez de eso, un sombrero ridículo aplasta su pelo, más lacio si cabe por efecto de la incesante lluvia. Hernán completó el carácter de su heroína asociándola a los espacios abiertos e inhóspitos, poco seguros y confortables para una muchacha de catorce años, alejados de una calidez doméstica que la hace enfermar porque, en aquella, «está todo demasiado lleno».<sup>454</sup> Es, en fin, una niña salvaje que no precisa la protección de unos padres ni de un marido. Se basta a sí misma con sus pequeñas conquistas. Su existencia se asemeja a un constante vagar en solitario, que eventualmente comparte con un compañero de viaje, humano o animal. Si lo pierde en el camino, reanuda su travesía para encontrarse con la libertad de la calle.

---

<sup>452</sup> Sobre esta cuestión, ver BERNARD, Margherita: «Nuevos modelos: representaciones de la mujer en las obras de Concha Méndez», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 51-70 y ENA BORDONADA: «El retrato de mujer en la narrativa femenina...», art. cit., págs. 35-50. Señalemos que, en *Una muchacha bajo las estrellas*, no cabe la demanda de emancipación de la tutela masculina de forma explícita.

<sup>453</sup> En un momento del relato, esta característica de la heroína es susceptible de ser interpretada como una actitud legitimadora del arte como expresión democrática y espontánea, o una crítica dirigida al desinterés y a la ignorancia del público: solo por diversión, Tanyia suplanta a una artista célebre, se sube al escenario y baila de manera anárquica. Los espectadores aplauden enfebrecidos y la muchacha se convierte en la primera bailarina del espectáculo. Ver HERNÁN: *Una muchacha bajo...*, ob. cit., págs. 64-76.

<sup>454</sup> HERNÁN: *Una muchacha bajo...*, ob. cit., pág. 58.

No es solo a través del espacio como Hernán equipara a Tanyia al varón. Entre ella y Jorge Maitex se produce una transmutación del género. Tanyia es valiente, indócil y asume una dureza impropia de su apariencia. Acostumbra a cubrir su figura con ropa masculina y holgada, como una gabardina o un esmoquin viejo, de modo que su figura femenina apenas es advertida por los otros. Por su parte, la sensibilidad de Jorge no tiene parangón con la virilidad masculina canónica, y es capaz de amar, tener miedo y llorar. Lleva las uñas pintadas, motivo por el cual Tanyia le apoda «Don Uñas Pintadas». La relación que los une se funda en términos de igualdad, sinceridad y respeto, ajenos al mito del amor romántico. El encuentro con Jorge, que huye después de haber cometido un asesinato, ocurre nada más iniciarse el relato y toma forma de beso apasionado, a los pies de un edificio público. Sea cual sea el crimen que haya cometido –Tanyia no pregunta, no quiere conocer ni juzgar el pasado del homicida–, el solitario Jorge sabe que cuenta con el perdón y el amor del ser más puro y, por eso, se siente milagrosamente salvado. Sin embargo, la heroína de *Una muchacha bajo las estrellas* es consciente de que el encuentro con Jorge ha perturbado su estilo de vida independiente, así que intenta zafarse de él, sin éxito.<sup>455</sup> Las consecuencias son definitivas, ya que pierde su autonomía para convertirse en la esposa de Jorge y, casi de inmediato, en su viuda. Luego, recobra su libertad, bajo la condición de desarrollar su reciente maternidad fuera del marco de la familia institucional. Hernán, que, por alguna razón, despacha estos acontecimientos en un puñado de párrafos, no los refiere en términos negativos, pero tampoco lo hace en términos ideales.

En última instancia, desconocemos su método de aprendizaje de los papeles, pero, según Hernán, se trataba de un proceso rápido: «Tengo mucha facilidad. Acaso por mi hábito de estudios: primero el bachillerato, luego idiomas, motiva que en poquísimo tiempo me los aprendo». Desde la primera lectura de la comedia, la actriz, pensando en la heroína, ya concebía «incluso la forma de vestirla».<sup>456</sup> De acuerdo con su testimonio, la gestación de los personajes pasaba por introducirse en su piel para comprenderlos y asimilarlos:

---

<sup>455</sup> En una ocasión, Jorge le reprocha a Tanyia su actitud, por haber cantado y bailado vestida con una falda sobre la mesa de una taberna ante un público compuesto por arrieros, a cambio de unas monedas. Ella le responde, sin inmutarse, que lo hace porque quiere. Ver HERNÁN: *Una muchacha bajo...*, ob. cit., págs. 41-43.

<sup>456</sup> PEÑAFIEL ALCÁZAR, «Josita Hernán...», cit.

El teatro es algo diferente, único. Te metes en el personaje como no puedes meterte en el cine. Aunque no estés en escena, sigues entre bastidores o en tu camerino, vestida y peinada como el personaje que encarnas, mientras cenas, generalmente en el camerino, entre la representación de tarde y de noche, sigues pensando con la mentalidad del personaje. El teatro es un todo homogéneo en el que participa incluso el público; es algo entero, completo, acabado indivisible, algo así como la célula biológica [...].<sup>457</sup>

Por eso, para la actriz, el valor de la creación residía en la sinceridad, sobre todo, pero también en el tipo y en la psicología del personaje: «al levantarse el telón, la verdad, la auténtica verdad, está en la emoción en sí, no en la calidad del personaje».<sup>458</sup> En este sentido, fue habitual que la crítica aplaudiera su trabajo por haber sido capaz de insuflarle vida a unos personajes que solían juzgar faltos de teatralidad e interés. Quizá Hernán recurriera a esta técnica de interpretación para evadirse. La ocasión de abandonar su identidad y asimilar otra cualquiera consistía, desde su perspectiva, un beneficio para ella y para sus compañeros de profesión: «[...] estos otros *yos* que llevamos en nosotros son los que el actor –ser excepcionalmente feliz– puede vivir, lo que significa una ventaja sobre los demás mortales».<sup>459</sup>

### ***3.2.3.1. Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán (1940-1941)***

#### **3.2.3.1.1. Origen, composición y características de la compañía**

La primera compañía teatral encabezada por Josita Hernán como actriz, directora y empresaria se fundó a partir de su vinculación al actor Rafael Durán bajo el sino de la «pareja ideal», que les permitió protagonizar una serie de películas, de Levante Films.<sup>460</sup> En marzo de 1941, al término del rodaje de *El 13.000*, los artistas se vieron libres de sus obligaciones contractuales con la productora y se dispusieron a explotar su novedosa

---

<sup>457</sup> MENÉNDEZ-CHACÓN, Manuel, «Josita Hernán descansa en Madrid», *Blanco y Negro*, 4-VIII-1962, págs. 92-94.

<sup>458</sup> PEÑAFIEL ALCÁZAR, «Josita Hernán...», cit.

<sup>459</sup> HERNÁN: *Una muchacha bajo...*, ob. cit.

<sup>460</sup> De forma sucinta, recogemos la trayectoria de la Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán en GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y *La tonta del bote* (1939-1941)», *Acotaciones*, núm. 36 (2015), págs. 75-94.



imagen aprovechando que el éxito de *La tonta del bote* aún gozaba de buena salud en la gran pantalla. «Esta “turné” [...] solo tiene el objeto de ponernos en contacto con el público y que éste nos vea realmente», habría reconocido Durán.<sup>461</sup> No era el único objetivo. No, al menos, para su compañera. La incorporación de su padre, Antonio Hernández Ballester, como administrador, da cuenta de la apurada coyuntura económica que atravesaba la familia después de que el militar hubiese sido apartado del ejército. Otro indicativo de que la situación de la familia seguía siendo precaria es que aún residía en la calle –hoy Plaza– de la Encarnación, 2. Afortunadamente, para Hernán, el objetivo perentorio de la empresa fue logrado con creces: «ganamos un dineral».<sup>462</sup>

La actriz afirmó que el régimen de constitución de la Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán fue acordado al 50%.<sup>463</sup> Es posible intuir un proyecto empresarial con pretensiones de continuidad, en vista del papel timbrado con el logotipo propio que la formación se hizo imprimir.<sup>464</sup> Parece que la pareja de artistas consideraba de manera conjunta su futuro profesional más inmediato pues, al margen de la actividad teatral, firmaron el guion de una película que pretendían interpretar juntos, *Tres en Marruecos*.<sup>465</sup> Su relación personal, probablemente complicada, se truncó en algún momento. La experiencia vivida por Hernán y Durán con Levante Films no fue agradable: pronto fueron conscientes de que, por muy succulento que fuera, un contrato nunca compensaría el descrédito que sus nombres artísticos podían sufrir al figurar en los créditos de una serie de producciones anodinas. Después debieron sumarse otros inconvenientes y la pareja resolvió su separación. *Primer Plano* especuló con las causas de la inesperada noticia, tras el rodaje de *Pimentilla*, y barruntó los celos artísticos insuflados por el afán de protagonismo de una u otro sobre las tablas. Hernán zanjó la polémica blandiendo «razones comerciales».<sup>466</sup>

---

<sup>461</sup> Hernando, «Josita Hernán y Rafael Durán hablan para “El Correo gallego”», *El Correo gallego*, 1-VII-1941, pág. 4.

<sup>462</sup> DÍEZ MARTÍN, M.<sup>a</sup> Luisa: *Josita Hernán: algo más que una dama de la escena*. Trabajo escolar inédito, s. d., s. pág.

<sup>463</sup> FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>464</sup> Ver AGA, 73/08314, expt. 2048/41: carta fechada en Murcia el 14 de abril de 1941, de Antonio Hernández Ballester a Santiago Magariños.

<sup>465</sup> Desconocemos el paradero de este guion. Véase Hernando, «Josita Hernán...», cit.

<sup>466</sup> CASTÁN PALOMAR, «¿Qué hizo usted ayer?...», cit. Véase también GARCÍA, «Positivo sin revelar...», cit. En las entrevistas realizadas por Méndez-Leite para *La noche del cine español* es notorio el empeño de Durán en no nombrar a Hernán ni las películas que protagonizaron juntos antes de la exitosa

La pareja artística contó con la colaboración de actores conocidos para formar su compañía, que integraron María Asquerino, Paulino Casado, Cristina Coronado, Julio Goróstegui, Margarita Larrea, María Luisa Marfil de los Reyes, Irene Más, Araceli Méndez, César Muro, Eloísa Muro, Enrique Pelayo, Carmen Pérez Carpio, José Ráez y Domingo Rivas. Por los papeles que interpretaron, la segunda y la tercera actriz bien pudieron ser Irene Más y la tiple Carmen Pérez Carpio. Las damas jóvenes fueron María Luisa Marfil de los Reyes y María Asquerino. La dama de carácter Eloísa Muro y la actriz genérica Margarita Larrea constituyeron un valioso reclamo. Suponemos actriz de carácter, asimismo, a Cristina Coronado. Los actores jóvenes apenas ganaron presencia en la compañía, puesto que Enrique Pelayo era el único que desempeñaba esta función. El resto eran, probablemente, característicos: Julio Goróstegui, Pedro Sepúlveda, Salvador Mora, César Muro –actor curtido, padre de Eloísa Muro y abuelo de María Asquerino– y Domingo Rivas. La menor relevancia de los papeles que interpretaron en la gira señala a Araceli Méndez, José Ráez y Paulino Casado como meritorios, aunque este último había participado en algunas películas del período republicano y había pertenecido al elenco artístico en *La tonta del bote*.

La escenografía corrió a cargo de J.D. Mena, para las dos obras españolas, y de Giovanni, en el caso de la italiana. Apuntador, traspunte y maquinista fueron las funciones desempeñadas por Francisco Méndez, Salvador Ambit y Ángel Cardoso, respectivamente. De la gerencia se encargó Francisco Arín Monteagudo y la representación de la compañía recayó sobre Antonio Mos. Los asuntos administrativos quedaron bajo la supervisión del padre de la actriz, Antonio Hernández.

El rasgo de identidad de la Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán reposa en una fórmula mixta, inspirada en el medio cinematográfico y realizada sobre la escena. La estrategia consistió en una inversión de la operación habitual, por la cual el cine español trasladaba textos dramáticos a la gran pantalla. En el caso que nos ocupa, esta fórmula, a la inversa, contaba con el reclamo decisivo de los héroes de *La tonta del bote* para publicitar las funciones. Los locales no perdieron oportunidad –«lo mismo que han triunfado en la película triunfan diariamente en los escenarios donde actúan»– e

---

*Ella, él y sus millones*. Asimismo, la discreta descripción que provee Hernán del actor sugiere un recuerdo controvertido: «Era un buen compañero, aunque teníamos siempre ideas dispares. No es que nos lleváramos mal, al contrario: éramos muy buenos amigos. Pero tenía... puntos de vista muy distintos a los míos», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Véase además FE: entrevista con Rafael Durán para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984).

ilustraron los carteles y programas de mano con fotogramas de *La tonta del bote*, *Muñequita* y *El 13.000*. El ensamblaje de medios ofrecía un producto bien acabado, listo para el consumo: «En este contacto con el público estas figuras de la pantalla, ya consagradas por el triunfo cinematográfico de tres películas muy bien recibidas, logran su rigurosa consagración en el teatro».<sup>467</sup>

El seguimiento de la compañía a través de la prensa nos permite comprender a la «pareja ideal» como una extensión de la popularidad del medio cinematográfico, un fenómeno de masas que, un año y medio después del estreno, ya se mostró operativo en las ciudades de provincia. Por eso, a lo largo de esta campaña teatral, es posible que la imagen de Hernán afianzara su vínculo con la heroína del sainete de Millán Astray más que ninguna otra actriz que representara *La tonta del bote* en aquel momento. Los diarios locales brindan ejemplos que demuestran que Durán no exageraba al hablar de teatros abarrotados por la fuerza del cine, «arrolladora como un ciclón».<sup>468</sup> Tal es el aviso de *El Faro de Vigo* para la función del 21 de junio de 1941 en el Teatro García Barbón: «Para facilitar la corriente del público entusiasta alejado del centro, habrá un servicio especial de tranvías a Bouzas, Cabral, y Caños-Chapela, a la 1 de la madrugada».

La Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán figura en la trayectoria de la actriz como un producto homogéneo, versátil, inocuo y de fácil consumo, surgido del imperativo de supervivencia en un período muy crítico para su familia. Su origen no pertenece al medio teatral, sino a la popularidad que alcanzó la película *La tonta del bote*. Convertida en estrella del cine español, la artista fue reconocida por la crítica local como una promesa de ese medio, pero no necesariamente del teatro. Pero, en definitiva, la compañía permitió a Hernán incorporar a sus padres al mundo laboral.

#### 3.2.3.1.2. Repertorio de la compañía

El repertorio de la gira que emprendieran por España no podía sino estar encabezado por *La tonta del bote*, a la que se sumaron dos comedias burguesas, *Retazo* (*Scámpolo*), de Dario Niccodemi, y *Yo creo en ti*, de Ramón Meléndez Pimentel. Con tan buen augurio, el 24 de marzo los actores solicitaron a la Sección de Censura la

---

<sup>467</sup> «Presentación de compañía en el Principal», *El Correo gallego*, 29-VI-1941, pág. 4. Ver también FE, fondo J. Hernán: programa de mano «Teatro Argensola», Impr. Estudio Pignatelli, Zaragoza, [1941].

<sup>468</sup> [DURÁN, Rafael]: *Mi vida*, Madrid, Astros, 1943, pág. 22.

autorización exigida por la Orden de 15 de julio de 1939 para representarlas públicamente. La obra de Meléndez se retiró del repertorio en seguida, de modo que la gira teatral se basó en ofrecer las otras dos piezas, que comparten rasgos entre sí.

*La tonta del bote* y *Retazo* se asientan en la narración esencial del control absoluto sobre la mujer amada, emparentándose así con el mito de Pigmalión. En ambas obras la heroína es una huérfana de extracción humilde en la que se le presupone una incorruptible inocencia como defensa ante las desavenencias del medio desfavorable, al tiempo que cuenta con la espontaneidad y el desparpajo necesarios para ganarse las simpatías del entorno. Sin embargo, la asimilación del mito diverge. En *La tonta del bote* el varón se ocupa de educar a la mujer y el relato pigmalioniano concluye emparejándolos. *Retazo* se desarrolla en términos opuestos, y es él quien instruye indirectamente a la joven, pero no se una a ella. Aquí el amor es el auténtico agente transformador de la heroína, aunque el resultado del cambio no conduzca a un final feliz. La sempiterna búsqueda del amor no figura como centro temático de estas piezas, pero su aparición comporta la defensa de los valores conservadores sobre la familia y el matrimonio, en especial, en la obra de Millán Astray, que desembocan en finales moralizadores.

La pieza de esta autora fue la obra de cabecera del repertorio de la compañía. En aquellos teatros donde la formación permaneció más de tres días se representó en el debut y en la despedida, como ocurrió en Valencia, Bilbao y Pamplona. En cambio, en los destinos cuya parada fue inferior a tres días, *La tonta del bote* no siempre se reservó para el final. *Retazo* puso el broche en estos casos y llegó a representarse en función doble. *Yo creo en ti* se suprimió del repertorio una vez transcurrió el primer mes de la gira. Por lo tanto, las dobles y, en menor medida, las triples sesiones, sobre todo de *La tonta del bote*, fueron habituales en las ciudades donde la compañía alargó su estancia.

No disponemos de un listado completo de los precios de la butaca de las funciones, pero es interesante consignar la disparidad de los datos disponibles para este indicador. Por ejemplo, mientras que el precio de la butaca de patio en el Teatro Eslava de Valencia, y la del Teatro Principal de Zamora, rondaban las seis pesetas, la misma butaca en el Teatro Arriaga de Bilbao, ascendía a ocho. La entrada para asistir a las funciones del Teatro Eslava estaba gravada con un impuesto del 5% en concepto de «protección de menores», y solo en la publicidad de este local se indica que, si eran menores de tres años, no podían asistir a la función. Además, en el caso de Valencia, el precio para acceder a cualquier localidad aumentaba en la función de tarde casi un 30%.

Bajo la previsión de estrenarse el 12 de abril de 1941, el 24 de marzo se solicitó la autorización de la pieza de Meléndez y, cinco días más tarde, el censor competente la valoraba en términos positivos. El título, *Yo creo en ti*, alude a la sed de verdad que ahoga a Rafael después de una tormentosa etapa de misantropía. Cuando regresa a casa, conoce a la sobrina de su hermano, Alicia, una huérfana repudiada por todos. Ella, que le descubre la felicidad que ansiaba encontrar, se convierte en su esposa. La obra cambió de título tras la autorización para evitar problemas con un texto ya registrado en la Sociedad de Autores. Antonio Hernández escribió al jefe de la Sección de Censura, Santiago Magariños, para solicitar el cambio de título por ...*Y así fue*.<sup>469</sup> La compañía apenas la representó, por lo que solo disponemos de una crítica que, por fortuna, documenta su estreno en el Teatro Romea de Murcia, el 12 de abril de 1941:

Nosotros no dudamos de que Josita Hernán y Rafael Durán sean unos excelentes artistas de la pantalla [...]. Con obras así el lucimiento fue empresa difícil. Y lo sentimos porque el público que llenó casi por completo el teatro esperaba algo más, mucho más en esta reapertura del teatro después de estos días de Semana Santa.<sup>470</sup>

Al día siguiente, los artistas pagaron las consecuencias de haber debutado con una obra probablemente escrita a su medida: «Si la compañía de Josita Hernán y Rafael Durán hubieran elegido para su presentación la obra que ayer pusieron en Romea [*Retazo*], es seguro que el teatro no se hubiera visto en esta noche tan vacío de público».<sup>471</sup> Con esta suerte, no sorprende que la pareja de actores suprimiera ...*Y así fue* del repertorio. El texto consiste en una torpe traslación de la novela rosa al teatro, y el empleo del relamido lenguaje entorpece la acción. Los diálogos ofrecen una profusa colección de tópicos acerca del amor ideal. Quizá el rasgo dominante, por su exuberancia, recae en la

---

<sup>469</sup> Antonio Hernández se refirió a esta obra aludiendo al resto de títulos, «que llevé con una tarjeta de D.<sup>a</sup> Pilar Millán Astray». La mención de la hermana del fundador de la Legión evidencia la necesidad de protección que el padre de Hernán precisaba para realizar las gestiones de la compañía, dos años después de haber sido juzgado. Ver AGA, 73/08314, expt. 2048/41: carta fechada en Murcia el 14 de abril de 1941..., doc. cit. El nuevo título fue registrado a nombre de Renée [sic] Meléndez y Rafael Durán, en «Relación de las obras estrenadas en los teatros de Madrid y provincias durante los meses y en las fechas que se indican», *Espectáculo*, año IV, núm. 37, mayo de 1945, pág. 49. Véase, también, la obra: MELÉNDEZ PIMENTEL, Manuel: *Yo creo en ti*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08314, expt. 2048/41.

<sup>470</sup> «“Y así fue”, anoche en Romea», *La Verdad*, 13-IV-1941, pág. 3.

<sup>471</sup> «“Retazo” ayer, en Romea», *La Verdad*, 15-IV-1941, pág. 2.

escenografía. Solo el primer acto precisa de un «piano, un tresillo, una mesita de centro, dos butacas, varias sillas, alfombras, cortinones, “todo muy lujoso”, varios aparatos de luz portátiles y jarrones con flores naturales» (I: 1). Meléndez Pimentel escribió esta obra para el lucimiento de Durán. Su personaje remite al prototipo del héroe de la novela rosa, pues rebosa juventud y conjuga su temperamento viril con la sensibilidad del pintor. Alicia, interpretada por Hernán, indómita y tierna a la vez, precisa del amor del héroe para mitigar la rebeldía con la que intenta zafarse del control que sus allegados pretenden ejercer sobre ella.

Tras la guerra civil, la compañía de Hernán y Durán fue la primera en solicitar la representación de *Retazo*, el 24 de marzo de 1941, en la versión que A. J. Fernández de Córdoba habría traducido para la ocasión. La obra se había repuesto en el decenio de los veinte, pero la recepción del dramaturgo italiano no había sido del todo satisfactoria.<sup>472</sup> El censor estimó la calidad de la pieza, y señaló que, si bien el lenguaje era «un poco fuerte», no incurría en la procacidad.<sup>473</sup> *Retazo* es una comedia burguesa con rasgos costumbristas que actualiza el mito de Pigmalión, derivando, entonces, al melodrama. El título remite a la metáfora que caracteriza a la heroína —«el último trozo de tela, insuficiente para hacer un vestido completo, pero sobra para hacer una chaqueta...» (I: 17)—, sobre la confección patriarcal de una mujer. Esta es una huérfana sin nombre, conocida por todos como Retazo, e irrumpe en la vida de un ingeniero frustrado que vive en concubinato con una cupletista. El aparente desamparo y la candidez de la joven despiertan el interés de Carlos por modificar su lenguaje reprochable y peores formas. Sin embargo, la ingenuidad que le impide mentir, cuestiona la supuesta inocencia de la muchacha. Carlos y ella establecen un vínculo amoroso equívoco que termina encadenando a Retazo al ingeniero. Se marcha a Marruecos a trabajar, no sin antes

---

<sup>472</sup> La obra del dramaturgo se inscribe en el teatro dominante en la escena italiana hasta mediados de la década de 1930. La suya consiste, en general, en una base verista de carácter burgués, que estiliza la realidad popular y la enmarca en ambientes de pequeña burguesía, clase a la que no pretende legitimar. *Retazo* se estrenó en el Teatro de la Comedia, en Madrid, en 1916. Ver MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Francisca Vilches Frutos, Universidad Complutense de Madrid, 2002, págs. 759-762.

<sup>473</sup> Gaintchu, «Espectáculos. Anoche en el Cervantes», *El Faro de Ceuta*, 11-XII-1941, pág. 3.

designar a un profesor que instruya a la joven durante su ausencia. Retazo sabe que Carlos no volverá, pero se resigna a cumplir sus deseos.<sup>474</sup>

La crítica apenas se ocupó de la comedia, aun cuando se publicitó de forma análoga a *La tonta del bote*. La procacidad que señaló el censor podría explicar la aparente desatención hacia *Retazo*: la vida del ingeniero se revela todavía más inmoral en el segundo acto a causa de la relación que mantiene con su amigo, Julio, y la mujer de este, Emilia. Cuando ella sospecha que su marido se siente atraído por Retazo, no duda en flirtear con el ingeniero —antño fueron amantes—, algo que Julio consiente. Así, mientras Emilia y Carlos se marchan juntos a «hacer café», Julio aprovecha para besar en el cuello a la muchacha y preguntarle si sabe lo que es un hombre.<sup>475</sup> Más tarde, Carlos le advierte a Retazo que su honra peligra y ella reconoce con franqueza la excitación que le ha provocado Julio.<sup>476</sup> Las críticas aplauden la ejecución de la obra y destacan el regocijo del público. *La Verdad* habló de «una comedia fina y de un profundo contenido moral», mientras que el cronista de *La Voz de Galicia* encontró razones para asegurar que la adaptación española no había conservado el valor emocional del texto original. De Hernán, este diario apuntó que su versión era «maravillosa, plena de acierto en la expresión y prodigando simpatía a raudales».<sup>477</sup>

Este personaje, uno de los preferidos por la actriz, formó parte de su repertorio hasta la temporada 1949-1950. Es importante subrayar que la configuración de Retazo la incompatibiliza con el modelo normativo de feminidad. Como advertíamos refiriendo a Pigmalión, Retazo no tiene un pasado propio y asume la identidad que le ha sido impuesta. Sabe valerse por sí misma pero, a la vez, atesora una inocencia infantil, todavía íntegra a pesar de vivir en la calle. Ni comprende las normas que rigen la sociedad patriarcal —es evidente que desconoce el mito del amor romántico, así como el rol asignado al sexo femenino—, ni conoce la hipocresía, ni comprende el valor del dinero. Ya lo hemos señalado, descubre con natural curiosidad la incipiente sexualidad propia de sus quince

---

<sup>474</sup> Véase NICCODEMI, Dario: *Retazo* (adapt. A. J. Fernández). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08314, expt. 2047/41.

<sup>475</sup> Los diálogos juegan de forma constante con el doble sentido: cuando Carlos regresa a escena, Julio le espeta, irónico, el tiempo que han tardado él y Emilia: «Si la bondad del café se midiera por el tiempo que se emplea en hacerlo, este debe ser sublime» (II, 33).

<sup>476</sup> «Le dije que no había sentido nada más que el beso, pero no era verdad. He sentido un poco de frío por todo el cuerpo, y después como una ola de calor... Entonces, cerré los ojos y pensé...» (II, 39).

<sup>477</sup> «“Retazo” ayer...», cit. Véase además «Espectáculos», *La Voz de Galicia*, 6-VII-1941, pág. 4.

años. Así, en el segundo acto, Retazo se presenta en casa de Julio con un desconocido que le ha seguido. No le incomoda su compañía, pero son evidentes las oscuras intenciones que se intuyen en tan extraño individuo. Tampoco rechaza, más tarde, el galanteo de Julio, de cincuenta años. Por otra parte, Retazo rechaza el canon de belleza femenina. No tiene interés en aprender a maquillarse y, cuando lo intenta, exclama: «¡Creo que me he puesto demasiado! ¡Sí! ¡Estoy como para que me echen a la sartén! ¡Igual que todas las señoras! ¡Ahora un poquito de chorizo en los labios, como la fulana del ingeniero...!» (III, 3).

Por último, la solicitud suscrita por la compañía el 27 de marzo de 1941 previó el estreno de una «nueva versión» de *La tonta del bote*. En el expediente de censura no hay detalles que especifiquen las novedades incorporadas al texto original pero la prensa da cuenta de un número de baile tomado de la película de Delgrás e incorporado al último cuadro.<sup>478</sup> Por otra parte, las fotografías que se conservan del montaje dan cuenta del carácter espectacular de la nueva versión, pues tanto Hernán como Durán lucieron trajes de baile moderno.<sup>479</sup> Es probable que la reformulación que proponían Hernán y Durán explique la existencia de un expediente distinto de la misma obra, pero parece que la compañía acató las mismas consignas que la censura aplicaba, desde 1940, al resto de solicitudes de *La tonta del bote*, archivadas bajo el mismo expediente. En consecuencia, las tachaduras infligidas al texto habrían fulminado las escenas poco decorosas, un lenguaje más vulgar de lo permisible y las continuas invocaciones a Dios que salpican el diálogo. Para el censor eclesiástico, *La tonta del bote* carecía de valor literario o artístico, pese al buen desarrollo de la comedia. Otro censor fue menos complaciente: «es material para empacho de casticismo y tontería».<sup>480</sup>

La recepción crítica de la nueva versión de *La tonta del bote* redundó en la deuda del éxito de la adaptación cinematográfica. Diría *El Correo gallego*, a propósito de tan favorable predisposición, que su éxito «es bien conocido [por] cuantos la han visto,

---

<sup>478</sup> Ver M., «Teatros. En Gayarre», *Diario de Navarra*, 29-V-1941, pág. 3 y «Presentación de compañía en el Principal», *El Correo gallego*, 29-VI-1941, pág. 4.

<sup>479</sup> La semejanza entre el vestido de Hernán y el de Ginger Rogers en *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935) es visible en las fotografías del montaje. Ver FE, fondo J. Hernán: R-1212, «“La tonta del bote”», anón., [¿1941?] y «Josita Hernán y Rafael Durán en “La tonta del bote”», anón., [¿1941?].

<sup>480</sup> AGA: 73/08193, expt. 607/40. En este expediente se encuentra el único informe de censura de la obra. Los siguientes se basaron en las supresiones que se efectuaron en el texto que se conserva dicho expediente, una edición de 1928. El expediente de la versión de *La tonta del bote* de Josita Hernán y Rafael Durán puede localizarse en AGA: 73/08314, expt. 2046/41.



además, [en] la pantalla, por [los] mismos artistas». El crítico de este diario afirmó que la versión alcanzaba su máximo valor gracias al brillo y al decoro que la compañía había logrado imprimirle, en parte, por el baile final, «lleno de castiza originalidad», «a la altura de lo mejor que pueda presentar la producción extranjera». La crítica coincide en una interpretación excelente, calcada de la película, según el crítico de *El Heraldo de Zaragoza*, quien reproduce el comentario general que escuchó al abandonar la sala: «“Lo mismo que en la película”, decían muchas jóvenes espectadoras...». <sup>481</sup>

### 3.2.3.1.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1940-1941

El itinerario de la gira por provincias de la Compañía de Comedia Josita Hernán-Rafael Durán describe un arco que atraviesa la Península desde el sureste hasta el noroeste de Murcia a La Coruña. Durante 89 días, aproximadamente, la formación actuó en, al menos, quince ciudades: Murcia, Alicante, Valencia, Zaragoza, Bilbao, Pamplona, Burgos, Palencia, Zamora, León, Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela, La Coruña y El Ferrol del Caudillo (El Ferrol). La discontinuidad cronológica del recorrido implica la visita de otras localidades que no hemos podido documentar, pese a nuestras exhaustivas búsquedas en la hemeroteca.

La compañía debutó el 12 de abril de 1941 en el Teatro Romea de Murcia, en una fecha señalada del calendario local por coincidir con la reapertura del teatro después de la Semana Santa. La desafortunada elección de *Yo creo en ti (...Y así fue)* como carta de presentación resintió la asistencia para las funciones de *Retazo* de los dos días siguientes. El día 15 Hernán y Durán se despidieron con *La tonta del bote*, pero permanecieron en la ciudad hasta el 18 de abril. Al día siguiente, en el Teatro Monumental de Alicante, ofrecieron *Yo creo en ti* –cambiaría de título de forma efectiva después del visto bueno de la censura, a finales de abril, pero fue en Alicante donde, en principio, se representó por última vez–, *Retazo* y *La tonta del bote*. Permanecieron en la ciudad hasta el día 21. <sup>482</sup>

---

<sup>481</sup> Ver «Presentación de compañía en el Principal», *El Correo gallego*, 29-VI-1941, pág. 4 y M.A., «Los teatros. Argensola: “La tonta del bote” por Josita Hernán y Rafael Durán», *El Heraldo de Aragón*, 9-V-1941, pág. 2.

<sup>482</sup> Ver «“Y así fue”...», cit. y «“La tonta del bote”, ayer en Romea», *La Verdad*, 16-IV-1941, pág. 3. Además, véase AGA, 73/08314, expt. 2048/41: carta fechada en Murcia..., doc. cit. Véase FE, fondo J. Hernán: programa de mano «Josita Hernán y Rafael Durán», Gráficas Velasco Hermanos, Murcia, [1941].

Desde el 24 de abril hasta el 4 de mayo la compañía actuó en el Teatro Eslava de Valencia, donde el público disfrutó de varias funciones de *La tonta del bote*, que llegó a representarse hasta tres veces al día. El día 6 la formación se presentaba en el Teatro Argensola de Zaragoza, para permanecer allí hasta el 12 de mayo. En los diez días siguientes, antes de su llegada al Teatro Arriaga de Bilbao —del 21 al 25 de mayo—, la compañía, tal vez, actuó en varias localidades. Después de Bilbao, llegó al Teatro Gayarre de Pamplona, el 28 de mayo, hasta el día 31.<sup>483</sup>

El 1 de junio Hernán y Durán ofrecieron una actuación relámpago en el Teatro Principal de Burgos, que repitieron, del 2 al 3, en el Teatro Principal de Palencia, bajo la consigna de espectáculo del año. Hasta el 13 de junio hay un vacío de fechas y destinos. Ese día, Hernán y Durán aparecieron en el Teatro Principal de Zamora, con su repertorio dual y un nuevo número de baile, *Vivir*. El 15 abandonaron la localidad y, del 17 al 18, se establecieron en el Teatro Principal de León, donde también incluyeron varios bailes al final del espectáculo.<sup>484</sup>

Más tarde, se los encontrará sobre las tablas del Teatro García Barbón de Vigo, entre el 20 y el 22 de junio y, a continuación, en el Teatro Principal de Pontevedra, del 24 al 26 de junio. De allí pasaron al Teatro Principal de Santiago de Compostela, cuya estancia la compañía prolongó del 27 al 30 de junio. Quizá, entonces, actuara en otro

---

<sup>483</sup> Ver «Entre bastidores», *El Heraldo de Aragón*, 2-V-1941, pág. 2; «Josita Hernán y Rafael Durán, en Argensola», *El Heraldo de Aragón*, 5-V-1941, pág. 2; M.A., «Argensola: “La tonta del bote” por Josita Hernán y Rafael Durán», *El Heraldo de Aragón*, 9-V-1941, pág. 2; *Hoja del lunes*, 5-V-1941, pág. 2; «Teatro Arriaga», *Hoja del lunes*, 19-V-1941, pág. 2; «Teatro Gayarre», *Diario de Navarra*, 27-V-1941, pág. 2; «Teatro Gayarre», *Diario de Navarra*, 28-V-1941, pág. 2; «Teatro Gayarre», *Diario de Navarra*, 29-V-1941, pág. 3, y «Teatro Gayarre», *Diario de Navarra*, 30-V-1941, pág. 3. y Ver, además, FE, fondo J. Hernán: programa de mano «Teatro Argensola», Impr. Estudio Pignatelli, Zaragoza, [1941]; cartel «La tonta del bote», Impr. Moderna, Bilbao, 1941 y cartel «“La tonta del bote”», Impr. Coronas, Pamplona, 1941.

<sup>484</sup> Ver «Teatro Principal», *El Diario palentino*, 1-VI-1941, pág. 3; «Teatro Principal», *El Correo de Zamora*, 9-VI-1941, pág. 3; «Teatro Principal», *El Correo de Zamora*, 11-VI-1941, pág. 3; «Teatro Principal», *El Correo de Zamora*, 13-VI-1941, pág. 3; «Teatro Principal», *El Correo de Zamora*, 14-VI-1941, pág. 3; «Próxima actuación de Josita Hernán y Rafael Durán», *Imperio*, 11-VI-1941, pág. 11; «Principal», *Imperio*, 15-VI-1941, pág. 11; «Teatro Principal», *Heraldo de Zamora*, 13-VI-1941, pág. 2; «Teatro Principal», *Proa*, 15-VI-1941, pág. 2; «Teatros. Josita Hernán-Rafael Durán», *Proa*, 18-VI-1941, pág. 5, y «Dos minutos. Josita Hernán y Rafael Durán», *Proa*, 19-VI-1941, pág. 7. Remitimos, también, a FE, fondo J. Hernán: programa de mano «Teatro Principal», Impr. Lozano, Burgos, [1941] y cartel «“Retazo”», Impr. El Diario palentino, Palencia, 1941.

teatro antes de hacerlo en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña, del 3 al 7 de julio. El Teatro Jofre de El Ferrol del Caudillo (El Ferrol) figura como destino siguiente, del 8 al 10 de julio de 1941. Es posible que allí terminara la gira.<sup>485</sup>

### **3.2.3.2. Gran Compañía de Comedias de Josita Hernán (1941-1942)**

#### **3.2.3.2.1. Origen, composición y características de la compañía**

Tras la disolución de la compañía teatral con Rafael Durán, Josita Hernán formó una nueva, en solitario, en la que continuaron bajo su dirección María Asquerino, Cristina Coronado, Margarita Larrea, Araceli Méndez y Eloísa Muro. A ellas se les unió el matrimonio de actores formado por Juan Espantaleón y María Victorero, y la hija de ambos, Ana María Espantaleón. Además, Hernán contó con los siguientes actores, que se incorporaron o abandonaron la compañía a lo largo de la gira: Rafaela Aparicio, Joaquín Burgos, Artemio Calvo, Antonio Colinos, Conchita Cortijo, Adriano Domínguez, Ángel Durán, Ricardo García Urrutia, Ángeles y Pilar Guerrero, Manuel Guitián, Juan de Haro,

---

<sup>485</sup> Ver «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 13-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 14-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 15-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 18-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 20-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 21-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 24-VI-1941, pág. 2; «Teatro García Barbón», *El Faro de Vigo*, 26-VI-1941, pág. 2; «Cartelera de espectáculos de Vigo», *El Pueblo gallego*, 18-VI-1941, pág. 3; «Cartelera de espectáculos de Vigo», *El Pueblo gallego*, 19-VI-1941, pág. 3; P., «De la pantalla a la escena. Josita Hernán y Rafael Durán», *El Pueblo gallego*, 20-VI-1941, pág. 3; «Cartelera de espectáculos de Vigo», *El Pueblo gallego*, 21-VI-1941, pág. 3; *Hoja de los lunes*, 23-VI-1941; «Principal», *El Correo gallego*, 21-VI-1941, pág. 2; «Principal», *El Correo gallego*, 22-VI-1941, pág. 4; «Principal», *El Correo gallego*, 24-VI-1941, pág. 7; «Principal», *El Correo gallego*, 25-VI-1941, pág. 2; «Mañana debut de la Compañía de Comedias en el Principal», *El Correo gallego*, 26-VI-1941, pág. 2; «Hoy debuta la Compañía de Comedias Josita Hernán y Rafael Durán en el Principal», *El Correo gallego*, 27-VI-1941, pág. 2; «Principal», *El Correo gallego*, 28-VI-1941, pág. 2; «Presentación de compañía en el Principal», *El Correo gallego*, 29-VI-1941, págs. 2-4; Hernando, «Josita Hernán...», cit.; «Espectáculos», *La Voz de Galicia*, 3-VII-1941, págs. 3-4; «Espectáculos», *La Voz de Galicia*, 4-VII-1941, pág. 3; «Espectáculos», *La Voz de Galicia*, 5-VII-1941, pág. 2; «Espectáculos», *La Voz de Galicia*, 6-VII-1941, págs. 2-4, y «Principal», *El Correo gallego*, 1-VII-1941, pág. 2. Además, consúltense los carteles de estas funciones, en FE, fondo J. Hernán: «“Retazo”», Impr. El Faro de Vigo, Vigo, [1941]; «“La tonta del bote”», Impr. Editorial Compostela, Santiago de Compostela, 1941, y «“Retazo”», Impr. J. Montero Rodríguez, El Ferrol del Caudillo (El Ferrol), [1941].

José Martí-Orús, Félix Navarro, Fulgencio Nogueras, Enrique Núñez, Erasmo Pascual, Olga B. Peiró, Lolita del Pino, Manolita Rivas, Carmencita Sánchez, Antonio Soto y Ernesto Urrutia. Un conjunto artístico que, a ojos del crítico Jorge de la Cueva, era especialmente indicado para el sainete y la comedia sentimental.<sup>486</sup> De la gerencia de la compañía se encargó Antonio Prado y Antonio Hernández fue el representante. Para su vestuario, Hernán lució la firma de los modistos Peppina, Gori, de Roma, y Marvel de Barcelona.

En 1941 la artista puso en práctica su particular política de selección de actores, que mantendría en adelante. En la temporada que nos ocupa se revistió de la notoriedad de Juan Espantaleón, Margarita Larrea, Fulgencio Nogueras y María Victorero, con quienes satisfizo las expectativas, sobre todo, las de la crítica madrileña. No obstante, el conjunto artístico fue valorado positivamente por su equilibrio. Casi a punto de comenzar la temporada, Hernán contrató de galán a Armando Calvo, entonces en el apogeo de su incipiente carrera cinematográfica. Poco después, la prensa se haría eco del rápido y sorprendente compromiso anunciado por los jóvenes artistas, cuyo origen apunta a un acuerdo de intereses entre el padre del actor, Juan Calvo y los padres de la actriz que, al final, no llegó a realizarse. Según Hernán, el eminente actor pretendía que la pareja formara una compañía de repertorio dramático, que él dirigiría, para trabajar en América, donde auguraba un mayor porvenir artístico para su hijo. Sin embargo, Antonio y Remée Hernández se opusieron al enlace, entre otros motivos, por la incompatibilidad del proyecto con la especialización de su hija en el registro cómico. No en vano, si llevaban a cabo estos planes, los padres de Hernán se verían obligados a aportar el capital para fundar la compañía, puesto que Juan Calvo no podía hacerlo.<sup>487</sup> Cuando la compañía de Hernán finalizó su temporada en Madrid, en marzo de 1942, Armando Calvo terminó su contrato y fue sustituido por Joaquín Burgos.

Hemos localizado dos fotografías pertenecientes a esta temporada, útiles para señalar la estética de los espectáculos, y para conocer la escenificación del segundo o el tercer acto de *¡Cariño!*, de Antonio Quintero y *Fino Lerma*, de José de la Cueva. Si algo

---

<sup>486</sup> CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Zarzuela. “La chica del gato”», *Ya*, 1-II-1942, pág. 2.

<sup>487</sup> Ver «Josita Hernán y Armando Calvo, prometidos», *Dígame*, 9-XII-1941, pág. 2. El compromiso acabó truncándose, tal y como recordaba Hernán: «quizás yo no estaba lo suficientemente enamorada como para decir “paso sobre eso”, sino que me pareció que me daban razones, quizá, convincentes, y lo dejamos», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Véase, también, FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

demuestran estos documentos es la cierta voluntad de invertir la escena con materiales de calidad. ¡*Cariño!* siguió la línea realista del teatro burgués, mientras que *Fino Lerma* se presentó en un espacio abstracto, que evitó que el peso de la dramaturgia recayera sobre la escenografía.

Como en la gira anterior, la publicidad que emitieron los teatros y las salas de exhibición empleó como reclamo la filmografía de Hernán, a la que añadieron la mención especial del reciente Premio Nacional de Cinematografía, que le había sido concedido por el SNE. Así, la idea de que la popular estrella de cine se encarnara en el escenario con todas las garantías, cobraba mayor fuerza:

Josita Hernán [...] se pone en contacto directo con el público, y como DIRECTORA ARTÍSTICA y PRIMERA ACTRIZ de su Compañía dará a conocer varias obras [...], la deliciosa ingenua de la pantalla pone de manifiesto su extraordinaria calidad de ACTRIZ y arrolladora simpatía.<sup>488</sup>

El éxito de *La tonta del bote* seguía muy presente en los carteles publicitarios, dos años después del estreno de la película. Por ejemplo, en Ceuta, el debut de la compañía aparecía asociado al largometraje: «Con esta comedia, Josita Hernán obtiene el mismo ruidoso éxito que obtuvo con la adaptación cinematográfica. Y es, que, hoy por hoy, Josita Hernán es la mejor “ingenua” que tenemos para la escena y para la pantalla».<sup>489</sup> Por otra parte, Hernán se sirvió de las firmas de moda que confeccionaban su vestuario para promocionar alguna de sus obras. Este fue el caso de *Escándalo en Nueva York*, en cuyo anuncio, en el diario *Sur*, de Málaga, podía leerse: «La última palabra de la moda... modernísimos vestidos y modelos, creaciones de los afamados modistos de fama mundial Valeriano Minelli y Bedina Gori de Roma lucirá la eminente actriz Josita Hernán en la preciosísima comedia-film». Al mismo tiempo, el Salón de Peluquería de Señoras de la Plaza Uncibay de esta ciudad, se aprovechó de la estrecha relación del repertorio con la moda y la belleza para promocionarse, invitando a Hernán al establecimiento.<sup>490</sup>

---

<sup>488</sup> FPSY: programa de mano «Breve historial de los actores de la Compañía», Impr. Murillo, Madrid, [¿1941?].

<sup>489</sup> *El Faro de Ceuta*, 5-XII-1941, pág. 4.

<sup>490</sup> R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “Escándalo en Nueva York”, comedia en tres actos de María Luisa Linares Becerra y Daniel España», *Sur*, 25-XI-1941, pág. 2;

### 3.2.3.2.2. Repertorio de la compañía

La Gran Compañía de Comedias de Josita Hernán previó, en total, la posibilidad de representar hasta veintisiete obras de teatro distintas, una ambiciosa cifra que acabó reduciéndose a trece. Dejando a un lado la notable plantilla de actores y actrices de los que se rodeó Hernán, el repaso de los títulos escogidos conduce a pensar en la idea de un ambicioso proyecto –presumiblemente gracias a las ganancias que le reportó la gira con Rafael Durán– que pretendió, si no equilibrar la dimensión comercial y artística de la compañía, al menos, mitigar el inevitable cariz comercial que, en general, demandaba la escena española de la inmediata posguerra.

En origen, y ateniéndonos al material publicitario que se hizo imprimir la formación, el repertorio comprendía: *Adiós juventud* (*Addio, giovinezza!*), de Sandro Camassio y Nino Oxilia; *La dama de las camelias* (*La Dame aux camélias*), de Alexandre Dumas; *Casa de muñecas*, de Ibsen; *Escándalo en Nueva York*, de Luisa María Linares Becerra y *Daniel España* (Álvaro Portes); *La princesita Blanca Nieves*, de Cecilia Mantua; *Susana tiene un secreto*, de Martínez Sierra y Maura; *La señorita sin motor*, de Emilio de Martino; *La bailarina que vivió su baile*, de Luis Molero Massa; *El conflicto de Mercedes*, de Muñoz Seca; *Retazo*, de Niccodemi; *Topolino*, de Antonio Paso (hijo) y Nicolás Navarro; *La tonta del bote*, de Pilar Millán Astray; *Presentimiento*, de Joaquín Roa (Joaquín Fernández Roa); *Pimentilla*, de Rafael Valderrama y Juan Ruiz Manent, y *Pígmalión*, de Shaw.<sup>491</sup> Posiblemente, la mayoría, salvo *Escándalo en Nueva York*, *La princesita Blanca Nieves*, *Retazo*, *Topolino* y *La tonta del bote*, no se representaron. No solo no tenemos noticia de ello –así ocurre con *Adiós juventud* y *La señorita sin motor*– sino que, en el caso de algunas piezas –*La dama de las camelias*, *Casa de muñecas*, *Susana tiene un secreto*, *La bailarina que vivió su baile*, *El conflicto de Mercedes*, *Presentimiento*, *Pimentilla* y *Pígmalión*– no hemos localizado la solicitud de autorización en su expediente de censura.

En vista de la composición del repertorio inicial, nos inclinamos a pensar que, como directora, Hernán quiso emular la actividad que la Compañía cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra desarrolló entre 1916 y 1926. No solo habría intentado diseñar una compañía que rehuyera del carácter estrictamente comercial que anegaba los escenarios del país y conjugara, al mismo tiempo, un repertorio español y extranjero

---

<sup>491</sup> FPSY: programa de mano «Breve historial de los actores...», doc. cit.

compuesto por obras de géneros diversos. Además, habría querido recuperar las obras que el empresario, dos décadas antes, estrenó con su compañía en el Teatro Eslava de Madrid: *La dama de las camelias*, *Adiós juventud*, *Casa de muñecas* —que tradujo Martínez Sierra—, *Pígalión*, *El conflicto de Mercedes*, *Mary*, *la insoportable* y *Susana tiene un secreto*. También, y como hiciera el empresario incluyendo el espectáculo infantil el Teatro de los Niños en su repertorio, Hernán agregó al suyo el musical *La princesita Blanca Nieves*.<sup>492</sup>

El proyecto de la artista no salió adelante. Las obras tomadas del repertorio de la compañía cómico-dramática de Martínez Sierra —es decir, la mayoría del repertorio que la actriz previó en un principio— acabó descartado. Con las nuevas incorporaciones, la compañía de Hernán adquirió un perfil netamente cómico y comercial. El repertorio definitivo se compuso, por un lado, de títulos que habían sido estrenados antes de la guerra civil: *La chica del gato*, de Arniches, *Tambor y cascabel*, de los Álvarez Quintero, *La tonta del bote* y *Naná* —versión refundida de *Mademoiselle Naná* para Hernán—, de Millán Astray, y *Retazo*. Por otro lado, el repertorio aportó nuevas piezas, escritas a medida de la actriz: *Fino Lerma*, de José de la Cueva; *Cita*, de José Escobar; *¡Cariño!*, de Antonio Quintero; *Escándalo en Nueva York*, *La Cuscurrita*, de Millán Astray, *Topolino* y *Gastos secretos*, de Valentín Moragas Roger. En total, Hernán reunió siete comedias, cuatro de ellas melodramáticas, tres sainetes, una «comedia film», una opereta y un diálogo. Solo una de estas obras era extranjera. Se representaron más veces las reposiciones de sainetes como *La tonta del bote* (69) y *La chica del gato* (68), y la comedia *Retazo* (53). En el otro extremo —exceptuando las funciones extraordinarias de *La princesita Blanca Nieves*, *Cita* y *Gastos secretos*—, se sitúan *La Cuscurrita* (14) y *Escándalo en Nueva York* (16). Parece que, en la distribución de estas representaciones a lo largo y ancho de la geografía nacional, la compañía intuyó las apetencias del público en cada lugar. Quizá, por eso, ofreció *Escándalo en Nueva York* y *La Cuscurrita* solo en las provincias al sur de Madrid, mientras que *Naná* solo pudo verse en Zaragoza y en Barcelona. Es llamativo también que, en estas ciudades, la compañía no debutara con *La tonta del bote*, tal y como lo hizo en el resto del país, sino con *Tambor y Cascabel* y *La chica del gato*, de forma respectiva.

Desde el punto de vista temático, encontramos un repertorio conservador en el que prima la perpetuación de los valores tradicionales que garantizan el orden social establecido. Para ello, en primer lugar, estos textos contribuyen a reforzar la autoridad del

---

<sup>492</sup> CHECA PUERTA, Julio E.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra...*, ob. cit., pág. 90.

varón. Las circunstancias que envuelven a las heroínas de estas obras contribuyen a reforzar los resortes de control y de represión del patriarcado, consintiendo y promoviendo la franca desventaja en la que la sociedad sitúa a las mujeres frente a sus compañeros. A excepción de Sole (*¡Cariño!*), que cuenta con el apoyo de su padre, todas son huérfanas, por lo que se manifiestan como seres inmaduros y desamparados. En general, se adscriben al tipo dramático de la ingenua, aunque sus caracteres varíen sensiblemente de unas a otras. La mayoría de sus acciones son consecuencia del altruismo. Todas ostentan un sentido extremo de la bondad que despierta la ternura del prójimo y que, en el mejor de los casos, les abre la puerta a una vida mejor. El ejemplo de rectitud moral más definido lo provee Susana Lerma (*Fino Lerma*) ya que, para reconducir a su padre, se siente llamada a desempeñar el papel de la esposa de la que aquel carece. Estos personajes son, además, suscriptores del patrón seguido por los de la novela rosa –Mabel (*Escándalo en Nueva York*) y Remi (*Topolino*) son, por cierto, asiduas lectoras del género–, si bien al principio casi ninguna tiene por objetivo encontrar el amor. La fantasía del romance va adquiriendo importancia a medida que se desarrolla la acción y, al final de la fábula, las heroínas asisten a su propia y fundamental transformación, de niñas a mujeres, por efecto del amor; o, en el caso particular de Juanina (*Tambor y Cascabel*), a causa de la maternidad. En consecuencia, las posibles aspiraciones personales quedan suplantadas en favor de la felicidad conyugal. Solo Carola (*Cita*) y Retazo (*Retazo*) tendrán que esforzarse todavía más para completar este proceso, en cuyo caso, queda inconcluso.

De acuerdo con el objetivo establecido, en segundo lugar, este repertorio contribuye a apuntalar el sistema de clases eliminando o reduciendo la probabilidad de que sus principios sean alterados sustancialmente desde abajo. Por eso, la mitad del repertorio redundante en la ambición y en la posibilidad de consumir el ascenso social. En consecuencia, aborda necesariamente las diferencias de clase desde una perspectiva tímida o acrítica. Seis heroínas consiguen mejorar sus condiciones de vida, aunque solo Guadalupe (*La chica del gato*) y Nazaria (*Naná*) lo hacen valiéndose del esfuerzo de su trabajo, como doncella y maniquí, de manera respectiva. En cambio, Mabel, Remi, y probablemente la protagonista de *La Cuscurrita*, abandonan el desacomodo gracias a un ventajoso matrimonio; incluida Sole (*¡Cariño!*), que es la única que ha estudiado bachillerato y trabaja de mecanógrafa. El tránsito de estas mujeres provenientes de las clases populares al mundo de la alta sociedad permitiría, en teoría, confrontar en escena las desigualdades de ambas. Este aspecto pudo verse reforzado gracias a que la acción de



estas obras sucede en el presente, de modo que la ambientación no establece una distancia temporal alejada de la contemporaneidad del espectador. Sin embargo, no podemos determinar cómo se escenificaron el Barrio de las Injurias en el que habita Guadalupe, la sencilla buhardilla de Nazaria, el modestísimo aposento de Remi y la portería que acoge a Sole y a su padre; espacios sin parangón con la riqueza de los distinguidos salones donde prosigue la acción en cada una de estas obras. Por otra parte, la dimensión escénica de *Escándalo en Nueva York* y *Naná* emplaza la acción en contextos donde la moda adquiere un papel preponderante. Este rasgo es extensible a otros títulos donde la crítica advirtió el interés de la dirección en destacar el vestuario, es decir, en *Tambor y Cascabel*, *Fino Lerma* y *Topolino*.

Al margen del proyecto inicial y del repertorio efectivo, a lo largo de la gira, la prensa fue anunciando otras obras que Hernán habría aceptado interpretar en el transcurso de la misma. Nos referimos a *La chocolaterita* (*La chocolatière*), de Paul Gavault; *Muchachas de cine*, de autor desconocido; y a dos piezas destinadas al debut en Madrid: una adaptación de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y *Rascacielos*, de Antonio López Monis y Ramón Peña.<sup>493</sup> No nos consta que la compañía solicitara el permiso de representación de estas obras. Sin embargo, durante el proceso de búsqueda de los expedientes de censura, nos topamos de forma accidental con la solicitud de *Ana María*, de Soler. Pese a que no fue anunciada ni en la propaganda de la compañía ni trascendió en los periódicos, la existencia de una solicitud de autorización en este expediente verifica el interés de la actriz por añadir este drama a su repertorio.

Desconocemos el porqué de esta drástica reducción del repertorio. Las razones del descarte podrían ser diversas: en el caso de *Casa de muñecas* y *La dama de las camelias*, responderían a la inadecuación del drama a las aptitudes interpretativas de Hernán y, quizá, a las reticencias de la censura para autorizarlas.<sup>494</sup> Pero, salvo *Ana María*, el resto

---

<sup>493</sup> Ver «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 21-X-1941, pág. 2; «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 9-XII-1941, pág. 2, y «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 23-XII-1941, pág. 2. También *El Correo de Andalucía* (13-XII-1941, pág. 4) se hizo eco del repertorio de la compañía, que incluía *La chocolaterilla* [sic].

<sup>494</sup> Ambos dramas fueron estrenados por Martínez Sierra en su primera temporada al frente del Teatro Eslava (1916-1917) y le granjearon un considerable éxito. Véase CHECA PUERTA, Julio E.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra...*, ob. cit., págs. 122-123. Niní Montán solicitó la autorización para representar *Casa de muñecas* el 24 de marzo de 1941. El censor, que evaluó la edición publicada por Siglo XX (1926), prohibió la obra por considerar el desarrollo inmerso en un ambiente inmoral y por contener elementos

de las obras eliminadas sí se corresponden con la especialización de la actriz. Por otra parte, tomando la biografía de Fuster de Alcázar sobre Martínez Sierra y Catalina Bárcena, es plausible considerar que las obras del empresario permanecieron censuradas desde 1942 a 1945, año en que Hernán repuso *Susana tiene un secreto*.<sup>495</sup>

Precisamente, en lo que respecta a su faceta como actriz, el diseño del repertorio, tanto el original como el definitivo, denota el nuevo rumbo que Hernán quiso adoptar en su carrera interpretativa, y del que ya no se apeará. Catalina Bárcena se convirtió en su referente del registro cómico-sentimental, sobre todo para quienes quisieron o pudieron recordar a la veterana actriz. No parece casual que la joven actriz escogiera los títulos que más éxito personal reportaron a la célebre ingenua del Teatro Eslava: *La chica del gato*, que Hernán interpretó durante varias temporadas; o, posteriormente, *Ángela María* o *Mariquilla Terremoto*.<sup>496</sup> Quizá bajo el criterio de su faceta de directora, Hernán se atrevió con dos comedias que fracasaron en el momento de su estreno, y con las que ella, empero, cosechó un considerable éxito: *Mary, la insoportable* y *Susana tiene un secreto*, dos propuestas regeneradores de Martínez Sierra que, a pesar de sus esfuerzos, Hernán no logrará reponer hasta la temporada 1945-1946.

En algún momento, Hernán se debió plantear, para enfrentar la temporada 1941-1942, cómo hacerse con los derechos de representación de las obras y las traducciones de Martínez Sierra, que vivía en Buenos Aires, junto a Bárcena, desde 1939. No sería extraño

---

antirreligiosos. Por eso, y por la ausencia de otras solicitudes en el mismo expediente, y en otros de *Casa de muñecas* anteriores a 1946 –fecha en que fue autorizada la adaptación que hizo Mercedes Ballesteros–, es presumible que Hernán no llegara a escenificarla. Ver AGA: 73/08312, expt. 2031/41. Nos llama la atención que esta obra fuera incluida en el repertorio de la compañía, habida cuenta de la transgresión que alberga. Temáticamente, Ibsen planteó un modelo de mujer capaz de actuar ante la insatisfacción nacida en su fraudulento matrimonio. Véase PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «Las relaciones de pareja en la obra de Ibsen», en Rosario RUIZ FRANCO (ed.): *Las Hermanas de Nora: Casa de muñecas en clave feminista*, Madrid, Embajada de Noruega; Universidad Carlos III de Madrid, 2009, págs. 21-44. Por otra parte, fue Montían quien repuso en Madrid *La dama de las camelias* tras la guerra civil, en 1940.

<sup>495</sup> Fuster asegura que la obra de Martínez Sierra estuvo prohibida hasta agosto de 1945, si bien Hernán inauguró la temporada del Teatro Rialto con la esperada reposición de *Susana tiene un secreto* el 24 de julio. *El mercader de ilusiones* contiene dos cartas dirigidas a Martínez Sierra donde el solicito Conde de Bulnes, embajador de España en Argentina, le informaba, el 20 de agosto, de que el gobierno había autorizado su obra. Ver *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, SGAE, 2003, págs. 204-205.

<sup>496</sup> Ver CHECA PUERTA, Julio E.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra...*, ob. cit., págs. 92-102

que un hombre con semejante intuición para los negocios –como así lo demostró a lo largo de su carrera– permaneciera atento, en la distancia, a la actualidad teatral española. Quizá pudo llegar a un acuerdo con Hernán, viendo en ella a una legítima heredera de Bárcena –no olvidemos que él había dirigido a la actriz durante sus años como empresario en el Teatro Eslava–, capaz de explotar su repertorio en España y conseguir los réditos correspondientes. Para colmo, la joven actriz ya contaba con el respaldo de la enorme popularidad que estaba amasando como estrella de cine. Por supuesto, no es un detalle menor el hecho de que, en la década de 1940, el físico de Hernán recordara al de Catalina Bárcena en los años veinte. Sin embargo, apenas hemos encontrado imágenes de las escenografías empleadas por Hernán, que acaso podrían arrojar luz sobre el posible acuerdo que sugerimos, si se compararan con las de Martínez Sierra durante su período como director de la compañía del Teatro Eslava. La firma de las escenografías de la compañía de Hernán no trascendió y, a veces, la actriz afirmó asumir su autoría. De hecho, unos meses antes del comienzo de la temporada 1941-1942, Hernán aseguró que ella misma se estaba encargando de «los diseños para el montaje de varios bailes y los figurines con los que serán hechos los trajes», de modo que lucieran un «tono elegante y lindo que proclaman una feminidad cultivada».<sup>497</sup> Tampoco hemos podido probar que existiera, en efecto, contacto entre la actriz y la pareja Bárcena-Martínez Sierra tras la guerra civil.

En la temporada que nos ocupa, Hernán se dedicó a interpretar ingenuas cuyo distintivo principal era la comicidad. Imbuyó a sus creaciones agilidad, nervio e ironía, incluso en aquellos tipos melodramáticos que puntualmente conjugaban la gracia con la ternura lacrimógena. De forma eventual, la interpretación de Nazaria, Guadalupe y Remi, requería desplazar el peso de la comicidad al lenguaje, así que la actriz incorporó las deformaciones y los modismos locales que debían recrear la supuesta manera de hablar del Madrid popular, de la cual hacen gala estos personajes.

La primera obra que la compañía presentó a la censura, el 18 de septiembre de 1941, fue *Escándalo en Nueva York*. Escrita para Josita Hernán y Armando Calvo, pudo estrenarse en el Teatro Rojas de Toledo, el 19 de octubre. El censor, Darío Fernández Flórez, autorizó su representación dos días más tarde. Subtitulada «comedia-film» y de dudosa teatralidad, la pieza pretende aproximarse a una película a costa de un asunto importado de la pantalla hollywoodiense: en un lujoso hotel de Nueva York, los

---

<sup>497</sup> CASTÁN PALOMAR, «¿Qué hizo usted ayer?...», doc. cit.

reporteros de prensa sorprenden a Mabel en la habitación del famoso novelista Jorge Clark. Aunque se trata de un malentendido, la noticia le cuesta a la modistilla su compromiso con el dueño de una importante casa de modas. De cualquier modo, ella y el escritor se han enamorado.<sup>498</sup> Los rasgos que definen a Mabel presuponen un personaje creado ex profeso como escaparate de trajes de noche. Por lo demás, se trata de una huérfana provinciana que se ha educado en el reino de la ingenuidad de las novelas firmadas por Clark. Su situación mejora gracias al ventajoso matrimonio que planea con su jefe y, luego, con el novelista. La compañía solo representó esta obra en las provincias del sur de España, como solaz del público femenino.

El 11 de octubre Antonio Hernández cumplimentó la solicitud de autorización de *Cita* y de *La señorita sin motor*. La primera no se estrenaría hasta el 26 de junio de 1942, en una función única que la compañía de Hernán ofreció en el Teatro Urquinaona de Barcelona. El censor, E. Romeu, la aprobó sin cortes. De escasa teatralidad y de dudoso valor literario, *Cita* es una obra en un acto donde una madre y su hijo convocan en su casa a una pretendiente y, sin recibirla, le dejan a la vista una carta. En ella, la madre se dirige al hijo rogándole que se case con una mujer honrada. El contenido amedrenta a la confiada Carola, que abandona la casa prometiendo ser, en un futuro –aún es casi una colegiala–, la esposa soñada por la madre del joven.<sup>499</sup>

*La señorita sin motor* se autorizó el 15 de octubre con reparos, debido a la traducción de A. J. Fernández de Córdoba y J. Sánchez de León. Aunque no tenemos noticia de su representación, tal acontecimiento habría resultado insólito por la laxitud en la que habría incurrido el censor, Romeu. Julieta es una chica extravagante que finge estar loca para no renunciar a la libertad. Se hace pasar por actriz –asegura acaudillar la compañía Pro-Arte Moderno, formada con los alumnos aventajados del Conservatorio de declamación (I, 22)– ante Luis de Onuba, autor novel, y le encarga una comedia deportiva, «La señorita sin motor», que ella misma le dicta, y que resulta ser un gran éxito. El comediógrafo se niega a reconocer la autoría de Julieta creyendo que se trata de una demente peligrosa, en busca y captura por tres siquiátras. Pero ella no ha vuelto para vengarse del plagio sino para seducir a Luis, a quien, según el libreto que corresponde al tercer acto, «besa rozándole ligeramente los labios; hace un significativo gesto de agrado

---

<sup>498</sup> LINARES BECERRA, Luisa María y Daniel ESPAÑA [Álvaro Portes]: *Escándalo en Nueva York*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08357, expt. 2497/41.

<sup>499</sup> ESCOBAR, José: *Cita*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08361, expt. 2549/41.

y lo vuelve a besar con más pasión» (III, 2). El triunfo del amor –con narcóticos de por medio y sin pasar por la vicaría– pone fin a la obra.<sup>500</sup> Julieta, jovial, energética e ingenuamente maliciosa, actúa con una moderna desenvoltura puede resultar equívoca. Su excesivo carácter, próximo al absurdo, se refleja en su atuendo (I, 13).

El 13 de octubre de 1941 la compañía solicitó el permiso de representación de *Adiós juventud*, traducida por Enrico Tedeschi y R. González del Toro, si bien no tenemos constancia de que la escenificara.<sup>501</sup> El asunto de la obra es sencillo: Alberto, un estudiante de Medicina, disfruta su postrera condición universitaria antes de regresar a su pueblo natal y asumir las obligaciones de la vida adulta, en la que ya no tendrán cabida ni el amor ni el frenesí de las dos mujeres que ocuparon su corazón. Pese a que la relación amorosa de Alberto con Juanita responde a un incidente sentimental de la trama, lo cierto es que la comedia acaba edificándose sobre este. Así adquiere un papel preponderante la humilde modistilla, ingenua, efusiva y mal encarada, pero de noble intención. Un tipo, en fin, que contrasta con su antítesis y rival, Elena, de quien también se enamora el estudiante. La censura cercenó la actividad huelguística de los estudiantes y el cántico de la Marsellesa.

No hemos encontrado la solicitud de autorización que la compañía de Hernán debió haber cumplimentado para solicitar la representación de las obras del repertorio que abordamos a continuación. *La tonta del bote* continuó siendo la más importante y fue imprescindible allí donde la compañía se alojó menos días. La crítica no valoró la obra sino la versión que Hernán hacía de la heroína y la proximidad de su interpretación a la de su trabajo en la película. El crítico malagueño de *La Tarde* se quejó del lamentable e innecesario «desarreglo» que suponía la inclusión de una pieza de Ignacy Jan Paderewsky –recientemente fallecido en Estados Unidos, el músico pertenecía al gobierno de Polonia en el exilio– entre los números bailables añadidos al sainete.<sup>502</sup>

Es posible que Hernán estrenara *Topolino* en Córdoba en el Teatro Duque de Rivas el 11 de noviembre de 1941. La censura tachó del texto las alusiones al hambre que

---

<sup>500</sup> MARTINO, Emilio de: *La señorita sin motor* (adapt. A. J. Fernández y J. Sánchez de León). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08361, expt. 2548/41.

<sup>501</sup> *Adiós juventud* sirvió al beneficio de Catalina Bárcena el 28 de septiembre de 1916 en el Teatro Eslava. La creación impelida por la célebre actriz era el mayor reclamo de la comedia, que conoció varias reposiciones durante los años veinte y en la posguerra. Ver DOUGHERTY, Dru y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 168. Ver también AGA, 73/08231, expt. 1035/40.

<sup>502</sup> B.M., «Teatro Cervantes. La compañía Josita Hernán», *La Tarde*, 19-XI-1941, pág. 5.

pasan los personajes, la cartilla de racionamiento, el estilo de vida moderno que llevan las amigas de la protagonista y las intervenciones de la heroína que la descubren como una mujer supersticiosa, pues cree en el poder adivinatorio de las cartas. Se trata de una comedia próxima al «torradismo» y con trazas de sainete, cuya acción confronta las diferencias de clase al transcurrir en una casa muy modesta y en una vivienda aristocrática.<sup>503</sup> El tema es recurrente en el teatro y el cine de la posguerra: el matrimonio de conveniencia por razón de herencia o ascenso social, y la idea de que la insignia de la clase social fulgura con la bondad y no con la riqueza. Una tiradora de cartas predice que Remi emprenderá un viaje con un millonario. Luego, la modistilla conoce a Armando, un vividor que le propone fingirse su esposa para heredar la fortuna de su tía, ya que el matrimonio es la condición indispensable. Remi acepta, advirtiendo la señal del destino predicho. Sin embargo, Doña Ana la nombra heredera a ella antes que a su sobrino como premio a su honradez. Al comprender el valor de la humildad, Armando comienza un viaje para regenerarse prometiendo regresar a por Remi, que se queda con la anciana.<sup>504</sup> La crítica andaluza (*El Correo de Andalucía, Fe y Sur*) y, posteriormente, la barcelonesa (*El Correo Catalán, El Noticiero universal y La Vanguardia española*) acusó la comodidad de los autores por conformarse a reproducir un molde incompatible no ya con el valor de la originalidad sino con el mismísimo Arte Dramático: «Esto ya, realmente, no es teatro. Ni nada que se le parezca», clamaba *Juan Gris* (Antonio Rodríguez de León), desde Sevilla. Esta acogida tan lánguida –que se tradujo, no obstante, en un éxito de público– seguramente explique por qué Hernán no presentó en Madrid la carrocería desvencijada de *Topolino*. La escenografía se valoró positivamente, aunque al crítico de *Sur* le parecieran muy baratos los decorados: «Mejores los figurines».<sup>505</sup>

La heroína es una ingenua diestra en el manejo de la sonrisa exaltada y la ternura lacrimógena, y en los juegos de palabras. Su retrato mereció, a juicio de sus creadores, el apodo de «Topolino», si bien nos recuerda a la Cenicienta: es una honrada modistilla

---

<sup>503</sup> El torradismo es un término que remite al popular comediógrafo Adolfo Torrado Estrada, acuñado por Alfredo Marquerie para designar un subgénero, típico en la posguerra, que, a partir del humor de Muñoz Seca, se fundaba hábilmente en el empleo de recursos dramáticos efectistas. Esta receta solía contener fábulas de carácter folletinesco.

<sup>504</sup> PASO, Antonio y Nicolás NAVARRO: *Topolino*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08345, expt. 2356/41.

<sup>505</sup> Ver J.G., «Teatro. San Fernando. “Topolino”», *Fe*, 21-XII-1941, pág. 11 y R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “Topolino”, comedia en tres actos de Paso y Navarro», *Sur*, 21-XI-1941, pág. 4.

madrileña anegada por las penurias económicas. Ambiciona un futuro mejor para ella y los suyos, y no es raro encontrarla fantaseando con sus héroes de Hollywood, así que confunde con facilidad la realidad y la ficción. El trabajo de Hernán fue unánimemente elogiado, pues la mediocridad del texto hacía de la creación del personaje principal el auténtico interés del espectáculo. De ella, los críticos destacaron el dinamismo que imprimió a «Topolino», «saltando y brincando por la escena» durante toda la obra, empero, con «esa alegría tan poco profesional con que trabaja, [que] parece que anima a todos». El cronista ceutí se sorprendió de la técnica de Hernán: «Puso al encarnarlo arte y gracia siendo de admirar la facilidad con que pasa de los momentos de extrema comicidad a otros en que lo dramático exige cualidades especiales».<sup>506</sup>

Poco sabemos de *La Cuscurrita*, salvo lo que de ella refiere el censor José María Ortiz: «La consabida aparición de una hija desconocida en casa de unos nobles que lleva al hogar con su peculiar gracejo y dulzura de madrileña castiza la felicidad y la alegría». No obstante, no hay ninguna solicitud de autorización de la obra en su expediente de censura, cuya ficha, rubricada por Ortiz, fue fechada en abril de 1946.<sup>507</sup> La obra se estrenó el 12 de noviembre de 1941 en el Teatro Duque de Rivas de Córdoba, y sirvió a la compañía durante su recorrido por Andalucía, pasando sin pena ni gloria por los escenarios de Córdoba, Málaga y Sevilla. La crítica no se sorprendió al descubrir, tras el tema folletinesco de *La Cuscurrita* —la hija adulterina que abandona el arroyo para ascender socialmente—, la sombra de Adolfo Torrado o, incluso, la de los novelistas Carolina Invernizio y Georges Ohnet. Según *Emegé*, la pieza habría sido escrita para Hernán, «que pide comedias en las que los valores humanos, los cambios psicológicos tengan alternativas sentimentales y los gestos maten los varios estados del alma».<sup>508</sup>

Ante la solicitud de autorización de *La chica del gato*, la administración reveló su dureza en lo tocante a la religión —las invocaciones a Dios o la intervención de dos monjas— y suprimió una alusión al sindicato y las intervenciones en alemán del

---

<sup>506</sup> Ver M.M., «Espectáculos. Teatros y cines. “Topolino” en San Fernando», *El Correo de Andalucía*, 21-XII-1941, pág. 4; R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “Topolino”...», cit., y «Espectáculos. La compañía del Cervantes», *El Faro de Ceuta*, 7-XII-1941, pág. 4.

<sup>507</sup> Ver AGA: 73/08315, expt. 2056/41. El libreto no figura en el expediente de censura.

<sup>508</sup> *Emegé*, «Crítica de espectáculos. “La Cuscurrita [sic]”», *Córdoba*, 13-XI-1941, pág. 4.

contable.<sup>509</sup> Es posible que la escenificación propuesta por Hernán fuera inocua debido a las restricciones de la censura. Es cierto que *La chica del gato* se sirve de la risa para mostrar determinadas miserias sociales –aunque, con Huerta, coincidimos en rechazar el realismo del sainete–, pero el único indicador de la recepción que disponemos, la crítica teatral, y el carácter ornamental de la escenografía española del momento, nos sugieren un montaje arqueológico, de difícil diálogo con la pobreza, entonces, de rabiosa actualidad, de buena parte de la población española.<sup>510</sup> Con *La chica del gato*, Hernán corroboró sus aptitudes ante la crítica de Madrid y Barcelona, que la conocía exclusivamente por su trabajo en el cine. La reposición cosechó el elogio de los críticos catalanes, y quizá por ello, la obra de Arniches clausuró la temporada de la compañía en el Teatro Urquinaona. La favorable acogida contrastó con el desdén de la crítica en Málaga, Sevilla y Zaragoza, que obvió la reposición. Hernán habría estado asistida por su aplomo y dominio del personaje, descubriendo una naturalidad «sin recursos ni efectismos fuera de tono», no exenta de «gracia, travesura, emoción y coquetería».<sup>511</sup>

El buen resultado de *Retazo* en la temporada anterior justificó su lugar en el repertorio, y se representó en Málaga, Sevilla, Madrid y Barcelona. La prensa andaluza no publicó ninguna crítica del espectáculo, salvo el diario *Fe*, cuyo riguroso crítico, Rodríguez de León, reconoció en *Retazo* una comedia de calidad, acaso la única del repertorio presentado en Sevilla, y una intérprete de calidades excepcionales: «ternura, emoción e ironía, las tres virtudes que los dioses exigen a sus elegidos». *Retazo* fue bien acogida, pero es revelador que la crítica madrileña y la catalana omitieran el argumento y optaran por centrarse en la interpretación, salvo César Crespo, que sugirió el libre albedrío sexual que campea en el segundo acto, con escenas «un poco desconcertantes, y si se quiere inesperadas». «Muy al gusto francés», le secundaba su colega Manuel

---

<sup>509</sup> Ver AGA: 73/08258, expt. 1408/40. *La chica del gato* se estrenó el 15 de abril de 1921, en el Teatro Eslava para el beneficio de Catalina Bárcena. La pieza se repuso antes y después de la guerra civil. Véase DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 225.

<sup>510</sup> «Ni el entremés clásico ni el sainete contemporáneo son géneros que podamos adjetivar de realistas. No nos valen sino parcialmente como documentos de época, condicionados, además, por la ideología conservadora, cuando más reformista, de sus autores, pero me parece ya bastante mérito el de constatar un estado social poco menos que insoportable», en HUERTA CALVO, Javier: «El mundo social del sainete», *Foro hispánico*, núm. 19 (1999), págs. 92-93.

<sup>511</sup> C., «Teatros y cines. En el Urquinaona. Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán», *El Noticiero universal*, 18-V-1942, pág. 8, y CUEVA, «Teatros. Zarzuela. “La chica...», cit.



Sánchez Camargo. La minuciosidad de este exigente crítico lamentó los decorados de Giovanni, que encontró superiores en el proyecto. A Jorge de la Cueva tampoco le agradó «la pintura de unas variedades femeninas rebajan [sic] el tono gracioso, fino y elegante de la obra [...]».<sup>512</sup> Este personaje le sirvió a Hernán para capearse con los críticos de Madrid y Barcelona porque, como la mayoría admitió, *Retazo* permitía gran variedad de matices, que la actriz supo captar sin exagerar ni acumular detalles exteriores.

La compañía estrenó en el Teatro San Fernando de Sevilla el 24 de diciembre de 1941 *La princesita Blanca Nieves*, una pieza infantil que contó con la música de José María Torrens. Se trata de una opereta fantástica o bufa (I, 8) que adapta a la escena el cuento de los hermanos Grimm a través de un ambicioso despliegue de medios: más de una decena de suntuosos decorados, una realización esmerada al cuidado de la plasticidad del espectáculo y una plantilla de actores –cercana, por lo menos, a la veintena– dispuesta a efectuar coreografías pensadas para recrear «un *ballet* de gran espectáculo» (I, 35). Desconocemos el proceso de censura de la obra ya que, a pesar de que el expediente –que debería contener el libreto y los bocetos– figura en el registro del AGA, este ha desaparecido.<sup>513</sup> Según las indicaciones de los autores, la actriz que encarnara a Blanca Nieves tenía que aparentar dieciséis años, ser morena y tener voz de tiple. El personaje, ingenuo y bondadoso, no difiere del original del cuento de hadas.

El 13 de febrero de 1942 Hernán estrenó *¡Cariño!* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. La obra se presenta como un sainete que fluctúa en el segundo acto hacia la comedia y acaba derivando en el melodrama. Así lo reprobó la crítica de Madrid y Zaragoza, que no admitió semejante desquicio formal en la pieza, ni que un portero se emborrachara con la dueña del inmueble en Nochebuena, entre otras escenas igualmente injustificables, desde su punto de vista. Para colmo una constante y postiza exhortación

---

<sup>512</sup> Ver J.G., «Teatro. San Fernando. “Retazo”», *Fe*, 17-XII-1941, pág. 11; CRESPO, César, «Teatro. Zarzuela: “Retazo”, de Darío Nicodemi [sic]», *Arriba*, 21-I-1942, pág. 3; SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «“Retazo”, de Nicodemi [sic]. Traducción del señor Fernández de Córdoba», *El Alcázar*, 21-I-1942, y CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Zarzuela. “Retazo”. Comedia de Darío Nicodemi [sic], adaptación de A. J. Fernández de Córdoba», *Ya*, 21-I-1942, pág. 5. Nos hemos ocupado de la trayectoria de crítico teatral de Antonio Rodríguez de León y Manuel Sánchez Camargo en GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Manuel Sánchez Camargo», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 173-176, y «Antonio Rodríguez de León, Sergio Nerva», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 139-143.

<sup>513</sup> Ver AGA: 73/08363, expt. 2580/41. Seguimos la edición de *La princesa Blanca Nieves* (1942).

al cariño atraviesa a la obra —«Que es lo que está haciendo falta en el mundo ¡Cariño, aunque sea ciego, pero cariño, entre unos y otros, como manda Dios!» (II, 13)—, pues nada impide la fraternidad entre los habitantes de la casa. En síntesis, se trata de la bondad de la hija de un portero, que devuelve el sosiego a una rica familia, desestructurada por culpa de diversos malentendidos económicos. Aunque la portería y el salón de la casa señorial se confrontan, la uniformidad de los personajes —cortados por el patrón de la bondad, sensiblemente acentuada para la ocasión en la noche de un 24 de diciembre— permite evadir la ocasión de contrastar las diferencias sociales. No obstante, se mencionan el frío y, de forma especial, el hambre que pasan algunos inquilinos, un detalle que la censura pasó por alto.<sup>514</sup> Disponemos de un documento gráfico que testimonia la escenificación del texto llevada a cabo por la compañía en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. La fotografía ilustra el segundo o el tercer acto de la obra, donde las acotaciones encomiendan la escenografía al buen gusto de la dirección artística, que resolvió acudir al clásico salón victoriano, extendiendo como decorado un lujoso papel de pared estampado, a juego con la tapicería de los muebles. El conjunto se completó con los cortinajes suntuosos del foro y los laterales, una lámpara de araña, una pequeña pintura enmarcada y un busto femenino de estilo neoclásico. En cuanto al vestuario de los actores, ellos aparecían de esmoquin y ellas lucían sendos vestidos de noche.<sup>515</sup>

Como indicó Pablo Cistué de Castro, la protagonista de *¡Cariño!* es «en suma, otra “tonta del bote” y otra “chica del gato” que termina mejorando de posición».<sup>516</sup> Sole es una mecanógrafa sencilla pero instruida, gracias a los estudios de bachillerato que su padre, el portero de una casa acaudalada, ha logrado costearle. Además de su inteligencia, cuenta con un gran corazón que, en la obra, se equipara con la Navidad, en tanto que ambos aspiran a restituir la solidaridad en los demás. El altruismo de la joven garantiza su ascenso social, cuando es recogida por la dueña de la casa, que le confía todo su dinero. Más allá de lo pintiparado del tipo a las aptitudes de Hernán, destacamos el comentario de Arturo Rero sobre su interpretación, «un poco cinematográfica y un exceso de demostraciones de muchacha “topolino”»<sup>517</sup>

---

<sup>514</sup> QUINTERO, Antonio: *¡Cariño!* Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08381, expt. 2784/41.

<sup>515</sup> Ver FE, fondo J. Hernán: R-1252, fotografía «“Cariño”, Zarzuela. Madrid», anón., [¿1942?].

<sup>516</sup> «Los Teatros. Teatro Principal. “Cariño” (estreno)», *Amanecer*, 8-V-1942, pág. 2.

<sup>517</sup> «Página teatral. Zarzuela. “¡Cariño!”, Don Antonio Quintero», *Fotos*, 21-II-1942.

*Fino Lerma* es una comedia dramática de aderezo andaluz que José de la Cueva escribió para Hernán, para estrenarse en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 6 de marzo de 1942. La actriz solicitó la autorización de la obra el 26 de febrero y la censura, satisfecha en el aspecto literario, dio el visto bueno el 3 de marzo.<sup>518</sup> La pieza plantea la tensión de caracteres de Susana y de su padre, Pito Lerma. Aquella regresa del internado dispuesta a recomponer el hogar familiar, dañado por la ociosidad de este. Empero, la acción dramática traslada el conflicto a un incidente secundario —emparentado con la ranciedad del melodrama decimonónico—, el amor, acaso incestuoso, de Susana y José María, quien finalmente resulta no ser su hermano. La comedia no fue bien recibida en la capital, lo que, tal vez, determinó su supresión en el repertorio de Barcelona.

Se conserva una fotografía de la representación, en el Teatro de la Zarzuela, correspondiente al segundo o al tercer acto. Ambos sucedían en el lujoso hall de la hacienda de Pito Lerma, caracterizado por el fasto y el gusto moderno, según indica el texto. La dirección artística propuso una estancia señorial, recubriendo la mayor parte del decorado con una tela tupida y oscura. Se consiguió un espacio abstracto dispuesto para acentuar el contraste del fondo con un enorme tapiz, que enmarcaba un caballero medieval. Otro foco de atención, por el efecto del contraste, era una vidriera de grandes dimensiones, situada en el extremo derecho del fondo y semioculta por la el cortinaje, que presentaba un guerrero con una ballesta rodeado de motivos, tales como hojas de acanto. El único elemento que pareció seguir las acotaciones era un diván estampado y una mesita, a los pies del tapiz. En escena, Armando Calvo aparece tomando a Josita Hernán por la cintura. Él viste de esmoquin y ella, un elegante vestido de noche negro.<sup>519</sup> Tal y como denunció Víctor Ruiz Albéniz (*Acorde*), expresando su inquina hacia Hernán, el peso de la comedia recae en exceso sobre la heroína y resta importancia al otro pilar de la pieza, Pito Lerma —encarnado por Fulgencio Noguerras—, un señorito andaluz, viudo y mujeriego.<sup>520</sup> Hernán debió esforzarse para interpretar un tipo contrastado, que rebasa la ingenuidad —apuntada solo en apariencia— para adentrarse en una emoción de calado más

---

<sup>518</sup> CUEVA, José: *Fino Lerma*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08398, expt. 2969/41.

<sup>519</sup> Ver FE, fondo J. Hernán: R-1233, fotografía «“Fino Lerma”. T. Zarzuela. Madrid», anón., [¿1942?].

<sup>520</sup> Tal era la aversión de *Acorde* que ni siquiera nombró a la actriz, pese a que su crítica iba dirigida contra ella: «[...] lamentamos el que una vez más se haya perdido para la historia de nuestro teatro y gloria de un esclarecido dramaturgo ocasión para hacer una verdadera comedia dramática, digna no sólo dar la aprobación encomiástica de los que en el teatro buscan algo más que un pasatiempo a flor de alma», en A., «Teatros. Zarzuela: “Fino Lerma”», *Hoja Oficial del lunes*, 19-III-1942, pág. 2.

profundo, ya que intuitivamente, Susana se impone la redención espiritual de su padre sirviéndose de la recta educación y religiosidad aprehendidas en el internado. Mayor fortuna encontró el gracioso, Mojama –torero retirado y mano derecha de Pito Lerma–, con la interpretación de Juan Espantaleón. La propia Hernán firmó los figurines –no se han conservado– que lució en escena, «una elegantísima teoría de modelos en la indumentaria», diría Fernando Castán Palomar.<sup>521</sup>

Hernán repuso *Tambor y Cascabel* el 20 de marzo de 1942, en Madrid.<sup>522</sup> La pieza es una muestra de habilidad en la confección de los caracteres antagónicos de los protagonistas, que logra una comedia de cuatro actos sin menoscabo de la parvedad del tema. La volubilidad de Juanina, «Cascabel», resulta irreconciliable con la rutina del adusto Amadeo, «Tambor», pero, pese a su pública separación, los cónyuges continúan viéndose a escondidas. Al final, el hijo que viene en camino transforma sus caracteres, sembrando el germen de la sensatez en ella y mitigando la sobriedad de él. Este equilibrio garantiza la reunión feliz de la pareja. «Cascabel» es una ingenua cuya inconsciencia raya el histerismo. La falta de una educación *adecuada* le hace ser frívola, insoportable e incorregible; rasgos que, desde el punto de vista de la convencionalidad del género, refuerzan la feminidad del personaje, por lo que, al mismo tiempo, resulta atractivo y delicioso. Es difícil inferir cómo lo comprendió Hernán –y, por extensión, los detalles del montaje– ya que la prensa apenas manifestó interés por esta reposición, si bien las críticas fueron positivas para el conjunto de la compañía. En Zaragoza sí se detuvieron en el trabajo de la actriz, que habría enfatizado la veleidad de un tipo propiamente ágil y nervioso. Cistué de Castro señaló la elegancia de su vestuario.<sup>523</sup>

El 18 de marzo de 1942 Antonio Hernández solicitó la autorización de *Naná y Ana María*. La compañía estrenó la primera en Zaragoza, bajo la dirección de su autora, Pilar Millán Astray, en el Teatro Principal, el 9 de mayo. Es probable que fuera una refundición que la comediógrafa adaptó para Hernán, puesto que es la única solicitud que

---

<sup>521</sup> F.C.P., «Arriba el telón. Una noche bebiendo “Fino Lerma”», *Dígame*, 10-III-1942, pág. 2.

<sup>522</sup> Ver AGA: 73/08255, expt. 1380/40. *Tambor y cascabel* se estrenó en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 23 de noviembre de 1927, por la compañía de Josefina Díaz y Santiago Artigas. Desde entonces, se repuso varias veces, hasta casi la primera mitad de los años cuarenta. Véase VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 557-558.

<sup>523</sup> CISTUÉ DE CASTRO, «Los Teatros. Teatro Principal. Presentación de la compañía Josita Hernán», *Amanecer*, 25-IV-1942, pág. 8. Ver además M. A., «Los Teatros. Principal. Presentación de la compañía de Josita Hernán con “Tambor y Cascabel”», *El Heraldo de Aragón*, 25-IV-1942, pág. 2.

alberga el expediente de censura; que, sin embargo, no contiene el libreto de la nueva versión. El texto se autorizó el 23 de marzo con tachaduras dedicadas a purgarlo de cuantos vocablos recordaran el infausto período anterior al inaugurado por el franquismo: «*El Heraldo de Madrid*», «Miguel de Unamuno», «Asamblea».<sup>524</sup> Si damos por cierto el testimonio del crítico del diario *Amanecer*, la refundición solo tenía por objeto «una producción más al tono y al ritmo de los gastos actuales».<sup>525</sup> *Mademoiselle Naná* ya se había estrenado en Zaragoza años antes pero, según Cistué de Castro, nada había variado y el personaje interpretado por Hernán se mantuvo fiel al original. La obra da cuenta de la peripecia de una humilde joven que se convierte en el maniquí de una casa de modas. Allí descubre su elegancia innata pero sus ínfulas pronto se desinflan cuando su honra se ve amenazada por un señorito crápula. La solución consiste en regresar a su medio ambiente original, eso sí, con un prometedor futuro en el sector de la moda.

El montaje que la compañía de Hernán hizo de *Naná* supo aprovechar el sofisticado espacio en el que transcurren los dos primeros actos, en una casa de modas francesa provista de una tarima donde los maniqués desfilan constantemente ante el público, «lo cual es un buen aliciente para la clientela de Josita Hernán en que predominan las mujeres».<sup>526</sup> En Nazaria se encarna el tipo de la modistilla madrileña. Es noble, sensata, inquieta y espontánea y fantasea con enfundarse en un traje de alta alcurnia que, como no le corresponde, es susceptible de corromperla. Sin embargo, ella se defiende de las acusaciones: «¿Pero es preciso ir siempre vestida de pingajos para ser honrada? Esos son temores de la gente sin instrucción; el mundo evoluciona: las corrientes modernas nos arrastran en el torbellino de la vida». (III, 47). La crítica de Zaragoza apenas aludió al trabajo de Hernán, y sí a los elegantes modelos que lució durante la representación. En cambio, aplaudió la creación, cargada de afectación afeminada, de Espantaleón, que dio vida a Mesié Antuanet, el responsable de la casa de modas.

Con respecto a *Ana María*, el censor F. Ortiz confesaba, el 26 de marzo, no comprender el propósito del autor ni la intención de su obra, que consideró «algo

---

<sup>524</sup> Ver AGA: 73/08402, expt. 3001/42. Quizá el texto censurado fue la edición de 1928. *Mademoiselle Naná* fue estrenada por Aurora Redondo y Valeriano León en el Teatro Apolo de Madrid el 4 de julio de 1928. Ver VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 486-487.

<sup>525</sup> CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los Teatros. Teatro Principal. “Nana” (estreno)», *Amanecer*, 10-V-1942, pág. 3.

<sup>526</sup> M.A., «Los Teatros. Principal. “Nana”, de Pilar Millán Astray», *El Heraldo de Aragón*, 10-V-1942, pág. 7.

deprimente» y confusa, pues no hallaba en ella «bien defendidos y enteros los principios morales que por ser eternos no pueden doblegarse a las circunstancias de tiempo». Su colega, Guillermo de Reyna, opinó asimismo que «no tiene ni pies ni cabeza» y no podía discernir si era «perniciosa o disolvente». Estas dudas están fundadas pues, aunque tímidamente, *Ana María* afronta con una mirada crítica la honorabilidad de la familia, entendiéndola como una institución intransigente y obsoleta. Su defensora, Ana María, deplora el comportamiento de sus hermanos, que han empañado el buen nombre familiar malogrando sus matrimonios y, así, han traicionado al amor de su madre. Las convicciones de la protagonista se tambalean cuando experimenta el desencanto conyugal en sus propias carnes y se pregunta si los hijos pueden reivindicar su vida antes que someterse al código de la familia. Al final, Ana María asume que su felicidad depende del cumplimiento de los principios morales, restituye su matrimonio y renuncia a inmiscuirse en la infeliz –por inmoral– vida de sus hermanos. La resolución de la censura se demoró y el propio Bartolomé Soler acabó dirigiéndose en mayo a la Delegación Nacional de Propaganda para reclamar la revisión de su obra, pues la compañía de Hernán ya se había constituido para el estreno. El falangista Soler envió una nueva versión del tercer acto para clarificar el repentino cambio de parecer de la protagonista, que había sembrado la incertidumbre en los censores. Por fin, la autorización de *Ana María* se consumó el 20 de mayo, quizá demasiado tarde para los planes de Hernán. Las tachaduras fueron múltiples y se dedicaron a censurar la idea de que la juventud cuestione la moral establecida que, aquí, se refiere a las prácticas matrimoniales de las clases acomodadas.<sup>527</sup> La heroína de este ejemplar de teatro de tesis es una mujer joven, caracterizada por la sensatez y una robusta voluntad con las que aspira a preservar el honor de su estirpe. Una crisis matrimonial propicia su evolución hacia una actitud más moderada, sin llegar a negar la distancia moral que le separa de sus hermanos, aunque propicia la apertura de la brecha generacional entre ella, su madre y el añejo mundo al que esta pertenece.

La compañía de Hernán estrenó *Gastos secretos* el 30 de junio de 1942 en una única función en el Teatro Urquinaona de Barcelona. Se trata de un diálogo entre dos mujeres de clase acomodada que, en tono humorístico, revela la doble moral de una de ellas. Concha le relata a Isabel cómo, a espaldas de su marido, sufraga sus caprichos aumentando el importe de las facturas del peluquero, el sastre o el dependiente de la tienda

---

<sup>527</sup> Existe una edición de la obra en catalán (1932), pero seguimos el libreto alojado en el expediente de censura. SOLER, Bartolomeu: *Ana María*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08402, expt. 3002/42.

de ultramarinos. Cuando Isabel inquiriere si su amiga está relacionada con el mercado negro, Concha lo niega: «¡No! Aumento, bueno. ¿Reventa? No... Con los estraperlistas no quiero tratos...». Entonces, le confiesa a Isabel que pretende operarse de apendicitis y manipular la factura para satisfacer una cuantiosísima deuda. Si el médico no quiere operarla, no escatimará en utilizar sus poderes de seducción.<sup>528</sup> No tenemos noticia del expediente de censura de la obra y la crítica que asistió al estreno no refirió más detalles.

Las obras que mencionamos a continuación fueron suprimidas del repertorio. *La dama de las camelias* había penetrado en la escena española a principios del siglo XX. Y aunque el arquetipo de Marguerite Gautier –la cortesana que se sacrifica en favor de las necesidades y aspiraciones de su amado, el burgués Armand Duval– era indeseable en el contexto del franquismo, Niní Montión la repuso en 1940. Esta actriz también intentó reponer *Casa de muñecas* en 1941, pero la censura lo impidió al manifestarse contraria a que Nora Helmer abandone a su familia para tomar las riendas de su vida.<sup>529</sup>

*La chocolaterita* es un vaudeville cuya traducción española, de Enrique Thuillier y Manuel Megarejo, se estrenó en Madrid en 1911, en el beneficio de María Guerrero. La obra fue repuesta varias veces en los años veinte. En la posguerra, las compañías que pretendieron representarla debieron atenerse a las consignas censoras, dirigidas a suprimir las alusiones a la Iglesia y a sustituir la condición de amante de uno de los personajes por la de esposa. En el expediente no hay ninguna solicitud de la compañía de Hernán, ni nos consta que la repusiera.<sup>530</sup> *La chocolaterita* se encuadra en la oleada de teatro industrial importado de Francia, que encontró su cénit en España a lo largo del primer tercio del siglo XX.<sup>531</sup> El único fin es, pues, entretener: la vida de Pablo Normand se caracteriza por la mediocridad, aunque viva rodeado de excéntricos personajes empeñados en colorear su existencia. Para ser feliz tendrá que romper con el acomodo burgués y abrazar una nueva vida junto a Benjamina Lapistolle, «la chocolaterilla». Este personaje cae de lleno en el tipo de la ingenua caprichosa –es la única hija de un magnate que, consagrado a la industria chocolatera, no ha sabido educarla–, es descarada y extremadamente sincera, lo cual motiva situaciones incómodas. La ausencia de un referente autoritario siembra en

---

<sup>528</sup> *Gastos secretos* se publicó en la revista *Siluetas*, núm. 7, septiembre de 1942, págs. 7-8.

<sup>529</sup> Ver MARTÍN RODRÍGUEZ: *El teatro francés...*, ob. cit., pág. 87. Y, además, AGA: 73/08312, expt. 2031/41.

<sup>530</sup> Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 228 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 425. Y véase AGA: 73/08311, expt. 2019/41.

<sup>531</sup> Ver MARTÍN RODRÍGUEZ: *El teatro francés...*, ob. cit., págs. 375-376.

Benjamina el anhelo de ser tratada con dureza pues, en realidad, se identifica a sí misma como sumisa. Su desorientación se halla paralela al ensimismamiento de Normand, cuyo autoritarismo permanece oculto hasta que emerge para gobernar el frenesí de la heroína.

Aunque se rumoreó que *Rascacielos* podría incorporarse al repertorio de Hernán, ni hemos podido confirmar la noticia, ni en el expediente de censura de la obra figura la solicitud de la compañía.<sup>532</sup> Tampoco consta, en el expediente de *Susana tiene un secreto*, que Hernán solicitara el permiso preceptivo, no hasta el 29 de abril de 1943.<sup>533</sup> *Susana tiene un secreto* plantea un enredo picante: la noche de su despedida de soltera en un hotel, Susana se levanta sonámbula de su cama y se acuesta en la de un desconocido, Álvaro. El incidente trunca su boda con Luis Alfonso. Un año más tarde, y a punto de casarse con Álvaro, Mauricio, el tercero en discordia, le confiesa a Susana que aquella noche ella se metió en su cama, pero Álvaro se apropió de la anécdota con tal de acercarse a la joven. Aclarada la confusión, Susana retoma su compromiso con Luis Alfonso. En la escena franquista debió resultar contradictoria la libérrima actitud de las mujeres en esta obra, en la que exhiben sus modernas costumbres. Susana y sus amigas son hijas del período histórico en el que fue escrita la pieza, los años veinte, y celebran la nueva actitud de sus congéneres: beben alcohol, fuman y mantienen relaciones prematrimoniales. Los rasgos de la heroína no son menos característicos de aquella década. Susana es impulsiva y practica con asiduidad el espiritismo. De hecho, su repentina decisión de casarse le ha sido revelada por un fantasma con el que se comunica de forma habitual.

Es posible que *La bailarina que vivió su baile* no fuera representada por la compañía de Hernán ya que, además de no tener noticia del evento, no figura ninguna petición en el expediente de censura. *La bailarina que vivió su baile* reformula la obra de Shaw, *Pigmalión*. Tres hombres se proponen *formar* el alma de una ingenua. Una modesta bailarina resulta perfecta para el proyecto, que malogran, enamorándose de ella, Alfredo y Gonzalo. El segundo personifica los ideales falangistas y llega hasta la joven a través del arte componiendo una danza para ella. Elia –su nombre original era Elisa pero a su padre le sonaba muy burgués (II, 27)– es un trasunto edulcorado de la heroína de Shaw, que ha mantenido la pureza de su alma refugiándose en el arte. Sin embargo, en el segundo

---

<sup>532</sup> Ver AGA: 73/08297, expt. 1871/41. El libreto no figura en el expediente de censura.

<sup>533</sup> Ver AGA: 73/08539, expt. 4054/43. La compañía de Martínez Sierra estrenó *Susana tiene un secreto* en 1926 en el Teatro Eslava, pero fracasó y no se repuso en varios años. Véase DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 446.



acto sufre una transformación fatal, pues el amor de los hombres corrompe su alma de artista y forja sobre ella la forma definitiva, el alma de la verdadera mujer.<sup>534</sup>

La compañía de Hernán no solicitó la autorización para representar *El conflicto de Mercedes*.<sup>535</sup> Inicialmente la pieza no se adscribe al astracán, si bien el género que popularizó Muñoz Seca acaba por emerger en un enredo sentimental algo desvaído: Julia rompe su compromiso con Ricardo al descubrir que su hija Mercedes está enamorada de él. Cuando la muchacha comprende que su amor irreflexivo impide la felicidad de su madre, finge querer a su amigo Andrés, quien, en realidad, ama a Mercedes. Esta ficción se torna realidad y, al final, se acuerdan los dos matrimonios. Pese a que la pieza no define del todo sus rasgos, Mercedes es la ingenua enamoradiza de carácter desenvuelto. La nota particular es la devoción que siente por Julia, su protectora madre, que la educó a su imagen para que pudieran ser amigas inseparables.

*Presentimiento*, cuyo estreno tuvo lugar en 1920, fue repuesta en muy contadas ocasiones, hasta 1948. Su expediente de censura no contiene ninguna solicitud de la compañía de Hernán ni tenemos noticia de que esta la representara.<sup>536</sup> Subtitulada como un «ensayo de gran guignol», la pieza, expresionista, presenta el asesinato de la hija ciega de la tiple María Arnal, a manos de un desconocido, solo intuido en el anonimato de las sombras. La tragedia se cierne sobre la célebre estrella cuando regresa exultante de la función a casa. Ignora lo sucedido, pero Arnal proclama el amor que siente por su hija, a la que, sin embargo, no se molesta en visitar.

Es probable que la inclusión de *Pimentilla* en el repertorio de Hernán pretendiera rentabilizar su último trabajo en la gran pantalla, aunque la película no se estrenó hasta 1943. Entre los expedientes de censura no figura ninguna obra con este título.

En la posguerra, *Pigmalión* fue autorizada en septiembre de 1942 y repuesta, al menos, seis veces en los años cuarenta. La traducción, de Julio Broutá, era la misma que dio a conocer en España dos décadas atrás la compañía de Martínez Sierra. El censor,

---

<sup>534</sup> MOLERO MASSA, Luis: *La bailarina que vivió su baile*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08213, expt. 843/40.

<sup>535</sup> Ver AGA: 73/08225, expt. 975/40. La obra, estrenada por la compañía de Martínez Sierra en 1922 en el Teatro Eslava, funcionó bien durante los años veinte y fue repuesta varias veces antes de la guerra. Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 238 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 429-230.

<sup>536</sup> Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 400-526. Remitimos, también, a AGA: 73/08324, expt. 2138/41.

Antonio Pastor, juzgó un valor literario mediano y la calificó de «ordinaria y grosera» por contener «conceptos inadmisibles [...] como el de considerar la moralidad patrimonio exclusivo de determinadas clases sociales». Pero, depurada de palabras y expresiones malsonantes, *Pigmalión* podría autorizarse para mayores de dieciséis años. A tenor de las solicitudes que se conservan en el expediente de censura, parece que Hernán no habría intentado reponer *Pigmalión* con su compañía hasta la temporada 1946-1947.<sup>537</sup> En su obra, Shaw retomó el mito de Pigmalión, al que privó de su capacidad amorosa para atacar la moral imperante criticando las diferencias estructurales del sistema clasista británico y la sumisión femenina en cualquiera de sus estratos. El antipático e irracional Henry Higgins arruina la vida de una humilde florista que, a fuerza de recibir lecciones de fonética y transformar, en consecuencia, su modo de comportarse, logra hacerse pasar por un miembro de la alta sociedad. Acabado el experimento, Eliza comprende que su desclasamiento jamás le permitirá regresar a su origen ni integrarse en la élite social. Higgins se desentiende de ella y Eliza decide preservar su integridad aferrándose a su única garantía de supervivencia, el matrimonio, aunque no ame al hombre elegido. Nos encontramos, por tanto, ante una heroína que, tras adquirir el lenguaje adecuado, toma conciencia de su inferioridad sistémica y emplea con habilidad sus escasos recursos para preservarse. Adopta una actitud posibilista y asume un matrimonio que, paradójicamente, le permitirá blindar su camino hacia el estado más parecido a la emancipación.

Al término de la gira, Hernán anunció que se había hecho con el derecho exclusivo para representar *Nationale 6*, de Jean-Jacques Bernard –pensaba estrenarla en Madrid en enero de 1943–, e *Historia de Patricio*, de Cossío y Félix Ros, sobre la que no disponemos de más información.<sup>538</sup>

### 3.2.3.2.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1941-1942

El recorrido de la gira trazó una diagonal que dividía la Península de este a oeste, de modo que, durante 268 días, la compañía visitó Toledo, Córdoba, Málaga, Ceuta, Sevilla, Madrid, Zaragoza, Huesca, Barcelona y varios municipios de la provincia. En principio, los actores habrían disfrutado de, al menos, 36 días de vacaciones, repartidas

---

<sup>537</sup> Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 393 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 526. Y ver AGA: 73/08457, expt. 3559/42.

<sup>538</sup> Véase «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 11-VIII-1942, pág. 2.

en dos semanas dobles no consecutivas. La discontinuidad cronológica del recorrido implica la visita de otras localidades que, a pesar del preceptivo rastreo de fuentes, no hemos podido documentar.

El 18 de octubre de 1941 la Gran Compañía de Comedias de Josita Hernán se presentó en el Teatro Rojas de Toledo con *La tonta del bote*, y se despidió el día 19 ofreciéndola junto con *Escándalo en Nueva York*. El precio de la entrada se fijó en seis pesetas. Hasta el 7 de noviembre no volvemos a tener noticia de la formación. Ese día, se presentó en el Teatro Duque de Rivas de Córdoba, donde ofreció dos funciones diarias, a 7 pesetas la butaca. Debutó con *La tonta del bote* y, el 8, estrenó *Escándalo en Nueva York*. Ambas se volvieron a representar en los días sucesivos. El 11 se estrenó *Topolino*, y, el 17, *La Cuscurrita*, en una función a la que asistió Pilar Millán Astray.<sup>539</sup>

Hay una laguna de fechas entre el 12 y el 17 de noviembre. Después, el Teatro Cervantes de Málaga recibió a la compañía el día 18, de modo que su debut con *La tonta del bote* coincidió con las proyecciones de esta película en el Cine Moderno y de *El 13.000* en el Cine Alkázar. El día 20 estrenó *Topolino*, cuya representación solo se ofreció por la noche, en señal de duelo por la muerte de José Antonio Primo de Rivera. *Retazo* fue el siguiente estreno, el día 22; el 23, *Escándalo en Nueva York*; y *La Cuscurrita* se dio a conocer el 25 de noviembre. La compañía se despidió de Málaga con *La chica del gato*. Después, del 26 de noviembre al 4 de diciembre, su rastro se desvanece.<sup>540</sup>

Según el semanario *Dígame*, la compañía se habría desplazado al continente africano para actuar en los territorios españoles a partir del 2 de diciembre. Lo cierto es

---

<sup>539</sup> Ver V., «Crítica de espectáculos. “La tonta del bote”, en el Duque de Rivas», *Córdoba*, 8-XI-1941, pág. 2; Emegé, «Crítica de espectáculos. “Escándalo en Nueva York”», *Córdoba*, 10-XI-1941, pág. 2; «Crítica de espectáculos. “Topolino”», *Córdoba*, 12-XI-1941, pág. 2; «Crítica de espectáculos. “La Cuscurrita [sic]”», cit., y «Notas teatrales. “La Cuscurrita”, en Córdoba», *ABC* (ed. de Andalucía), 18-XI-1941, pág. 18. Además, véanse los dos carteles de la gira en Toledo y la fotografía de Millán Astray con los actores en Córdoba, en FE, fondo J. Hernán: «Escándalo en Nueva York», Impr. Artes Gráficas de Toledo, Toledo, 1941; «Teatro Rojas», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, [1941] y R-1239, «Córdoba. P. Millán Astray. Armando Calvo», anón., [¿1941?].

<sup>540</sup> Ver B.M., «Teatro Cervantes. La compañía...», cit.; R.S., «Teatro. Cervantes: presentación de la compañía Hernán-Calvo», *Sur*, 19-XI-1941, pág. 2; B.M., «Teatro Cervantes. “Topolino”», *La Tarde*, 21-XI-1941, pág. 2; R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “Topolino”...», cit.; R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “Escándalo en Nueva York”, comedia en tres actos de María Luisa Linares Becerra y Daniel España», *Sur*, 25-XI-1941, pág. 2; B.M., «Teatro Cervantes. “La Cuscurrita”», cit., y R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “La Cuscurrita”, comedia en tres actos de doña Pilar Millán Astray», *Sur*, 26-XI-1941, pág. 2.

que el día 5 fue recibida en el Teatro Cervantes de Ceuta, donde, una vez más, Hernán debutó con *La tonta del bote*. A esta le siguieron *Topolino*, *Escándalo en Nueva York*, *La Cuscurrita*, *La chica del gato* –y un recital de poesía, al final de la representación– y *Retazo*. La despedida, prevista para el día 9, se aplazó un día a petición del público. Tras abandonar Ceuta, la compañía de Hernán continuó la gira por el Protectorado español.<sup>541</sup>

El 13 de diciembre la compañía se presentó en el Teatro San Fernando de Sevilla, donde permaneció hasta el 1 de enero de 1942, a seis pesetas la butaca. Aunque el día 12 Hernán interpretó *La tonta del bote* en una función organizada por la Asociación de la Prensa de Sevilla, la compañía debutó al día siguiente con esta pieza. Tras la reposición de *Retazo*, el 16, se estrenó, el día 18, *Escándalo en Nueva York* y, el 20 por la noche, *Topolino*. El día de Navidad la compañía ofreció *La princesita Blanca Nieves* –que debió beneficiarse del reciente estreno de la película de animación de Walt Disney, *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937), en el cine Coliseo España, el 18 de diciembre de 1941– y repuso, por la noche, *La chica del gato*, que sostuvo el cartel hasta el estreno de *La Cuscurrita*, el 29 de diciembre. Antes de abandonar Sevilla el 1 de enero de 1942, Hernán celebró en el Ateneo un recital de su segundo poemario, *Sirenita, yo* (1941).<sup>542</sup>

---

<sup>541</sup> Ver «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 9-XII-1941, pág. 2; «Espectáculos. La compañía del Cervantes», cit.; F.A., «Espectáculos. En el Cervantes», *El Faro de Ceuta*, 9-XII-1941, pág. 8; Gaintchu, «Espectáculos. Anoche en el Cervantes», *El Faro de Ceuta*, 10-XII-1941, pág. 4; «Espectáculos. Anoche en el Cervantes», *El Faro de Ceuta*, 11-XII-1941, pág. 3, y «Espectáculos. Anoche en el Cervantes», *El Faro de Ceuta*, 10-XII-1941, cit.

<sup>542</sup> Ver J.G., «Teatro. San Fernando. La función de la Prensa», *Fe*, 13-XII-1941, pág. 11; GRIS, Juan, «Teatro. San Fernando. “La tonta del bote”», *Fe*, 14-XII-1941, pág. 11; M.M., «Espectáculos. Teatros y cines. Presentación de compañía en San Fernando», *El Correo de Andalucía*, 14-XII-1941, pág. 8; J.G., «Teatro. San Fernando. “Retazo”», *Fe*, 17-XII-1941, pág. 11; GIL, «Notas teatrales. San Fernando. “Escándalo en Nueva York”», *ABC* (ed. de Andalucía), 19-XII-1941, pág. 13; J.G., «Teatro. San Fernando. “Escándalo en Nueva York”», *Fe*, 19-XII-1941, pág. 11; M.M., «Espectáculos. Teatros y cines. “Escándalo en Nueva York”», *El Correo de Andalucía*, 19-XII-1941, pág. 4; GIL, «Notas teatrales. San Fernando. “Topolino”», *ABC* (ed. de Andalucía), 21-XII-1941, pág. 10; J.G., «Teatro. San Fernando. “Topolino”», cit.; M.M., «Espectáculos. Teatros y cines. “Topolino”...», cit.; «Espectáculos. Teatros y cines. “La princesita Blancanieves” en San Fernando», *El Correo de Andalucía*, 26-XII-1941, pág. 11; GIL, «Notas teatrales. San Fernando. “La Cuscurrita”», *ABC* (ed. de Andalucía), 30-XII-1941, pág. 12; J.G., «Teatro. San Fernando. “La Cuscurrita”», *Fe*, 30-XII-1941, pág. 11; M.M., «Teatrales. “La Cuscurrita” en San Fernando», *El Correo de Andalucía*, 31-XII-1941, pág. 7, y «Informaciones de Sevilla. Los próximos actos de la Sección de Literatura del Ateneo», *ABC* (ed. de Andalucía), 17-XII-1941, págs. 11-12. Además,

Es posible que, del 2 al 14 de enero, los actores se tomaran un descanso antes del gran debut. Desde el 15 de enero de 1942 la compañía se estableció en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, hasta el 29 de marzo, con un precio de butaca de casi seis pesetas. Hernán, alejada durante diez años de los escenarios madrileños, estrenó su versión de *La tonta del bote* el día 15. La recepción crítica no pudo prescindir del recuerdo de la película de Delgrás. Fue sucedida por *Retazo*, el 20 de enero. El 31, pasados tres días sin función debido a la afonía de Hernán, se repuso *La chica del gato*. El 13 de febrero se estrenó *¡Cariño!*, el 6 de marzo, *Fino Lerma*, y *Tambor y cascabel*, el día 20. Cuando tocó a su fin la temporada en Madrid, Hernán se tomó un descanso, por prescripción facultativa.<sup>543</sup>

---

véanse los carteles FE, fondo J. Hernán: «La tonta del bote», Impr. Álvarez G. Cuadrado, Sevilla, 1941 y «Retazo», Impr. Álvarez G. Cuadrado, Sevilla, 1941.

<sup>543</sup> Ver C., «Autores y escenarios. Zarzuela. Presentación de Josita Hernán. “La tonta del bote”», *Madrid*, 16-I-1942, pág. 6; J. DE LA C., «Teatros. Zarzuela. Presentación de Josita Hernán», *Ya*, 16-I-1942, pág. 5; F. DE I., «Teatro. Zarzuela. Presentación de Josita Hernán y su compañía», *Pueblo*, 16-I-1942, pág. 2; RÓDENAS, Miguel, «Presentación de Josita Hernán en la Zarzuela con “La tonta del bote”», *ABC*, 16-I-1942, pág. 13; «Teatro. Zarzuela: Presentación de Josita Hernán», *Arriba*, 16-I-1942, pág. 3; A., «Teatros. Zarzuela. “La tonta del bote”», *Hoja Oficial del lunes*, 19-I-1942, pág. 2; F.C.P., «Arriba el telón. Josita Hernán, en Madrid», *Dígame*, 20-I-1942, pág. 2; C., «Autores y escenarios. Zarzuela. Reposición de “Retazo”, de Niccodemi, traducción de Fernández de Córdoba», *Madrid*, 21-I-1942, pág. 2; CRESPO, «Teatro. Zarzuela: “Retazo”...», cit.; CUEVA, «Teatros. Zarzuela. “Retazo”...», cit.; RÓDENAS, Miguel, «Informaciones teatrales. Reposición de “Retazo” en la Zarzuela», *ABC*, 21-I-1942, pág. 14; SÁNCHEZ CAMARGO, «“Retazo”, de Nicodemi...», cit.; F. DE I., «Teatro. Zarzuela. Reposición de “Retazo”», *Pueblo*, 22-I-1942, pág. 3; A., «Teatros. Zarzuela. Varias reposiciones», *Hoja Oficial del lunes*, 26-I-1942, pág. 2; C., «Arriba el telón. Josita Hernán, en “Retazo”», *Dígame*, 27-I-1942, pág. 2; CUEVA, «Teatros. Zarzuela. “La chica...», cit.; «Reposición de “La chica del gato”», *Arriba*, 1-II-1942, pág. 3; A., «Teatros. Zarzuela. “La chica del gato”», *Hoja Oficial del lunes*, 2-II-1942, pág. 2; C., «Arriba el telón. “La chica del gato”», *Dígame*, 3-II-1942, pág. 2; F. DE I., «Teatro. Zarzuela. Reposición de “La chica del gato”», *Pueblo*, 3-II-1942, pág. 3; CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Zarzuela. “Cariño”, comedia de don Antonio Quintero», *Ya*, 14-II-1942, pág. 5; «Teatro. Zarzuela: Estreno de “¡Cariño!”», *Arriba*, 14-II-1942, pág. 3; RÓDENAS, Miguel, «Informaciones teatrales. Estreno de “¡Cariño!” En la Zarzuela», *ABC*, 14-II-1942, pág. 19; R., «Autores y escenarios. Zarzuela. Estreno de “¡Cariño!”», comedia en tres actos de Antonio Quintero», *Madrid*, 14-II-1942, pág. 7; A., «Teatros. Zarzuela. “Cariño”», *Hoja Oficial del lunes*, 16-II-1942, pág. 2; F.C.P., «Arriba el telón. “¡Cariño!”», en la Zarzuela», *Dígame*, 17-II-1942, pág. 2; RERO, «Página teatral...», cit.; C. DE C., «Autores y escenarios. Zarzuela. Estreno de “Fino Lerma”, comedia en tres actos, de José de la Cueva», *Madrid*, 7-III-1942, pág. 8; CRESPO, César, «Zarzuela: estreno de “Fino Lerma”», *Arriba*, 7-III-1942, pág. 3; F. DE I., «Teatro. Zarzuela. Estreno de “Fino Lerma”», *Pueblo*, 7-III-1942, pág. 2; «“Fino Lerma”, de don José de la Cueva», *El Alcázar*, 7-III-1942, pág. 2; J. M.<sup>a</sup> C., «Teatro. Zarzuela. “Fino Lerma”, de don José de la Cueva», *Ya*, 7-III-1942, pág. 5; RÓDENAS, Miguel, «Informaciones teatrales.

El 24 de abril la compañía se presentó en el Teatro Principal de Zaragoza con *Tambor y cascabel* y, el 28, *La chica del gato*. A pesar de que *Topolino* figuró como la principal novedad de la compañía, que estrenó el 30 de abril, el auténtico éxito llegó con la reposición de *La tonta del bote*, el 3 de mayo, cuyas nueve funciones no superaron el balance de las obras posteriores, estrenos en Zaragoza: *¡Cariño!*, el día 7; *Nana*, el 9; y *Fino Lerma*, el 13 de mayo. Dos días más tarde, Hernán representaba *La tonta del bote* en el Teatro Odeón de Huesca.<sup>544</sup>

Al día siguiente, la compañía se establecía en Barcelona. El 16 de mayo Hernán debutó en el Teatro Urquinaona con *La chica del gato*, a la que siguió *La tonta del bote* diez días más tarde. Breve fue la vida en cartel de *Tambor y cascabel*, desde el 6 de junio, sucedida por *Topolino*, el 9. La reposición de *Retazo*, el 16, precedió el estreno de *Naná*, y los de *Cita* y *Gastos secretos*, el 26 y el 30 de junio, respectivamente, en función única. A lo largo de la temporada en el Urquinaona, las galerías del teatro acogieron una exposición de dibujos, de ambiente marroquí, de la primera actriz.<sup>545</sup>

---

Estreno de “Fino Lerma” en la Zarzuela», *ABC*, 7-III-1942, pág. 12; F.C.P., «Arriba el telón. Una noche...», cit.; A., «Teatros. Zarzuela: “Fino Lerma”», cit.; C., «Autores y escenarios. Zarzuela. Reposición de “Tambor y Cascabel”», de S. y J. Álvarez Quintero», *Madrid*, 21-III-1942, pág. 2; F. DE I., «Teatro. Zarzuela. Reposición de “Tambor y Cascabel”», *Pueblo*, 21-III-1942, pág. 2; «Informaciones teatrales. Reposición de “Tambor y cascabel” en la Zarzuela», *ABC*, 21-III-1942, pág. 13; «Teatros. Zarzuela. Reposición de “Tambor y cascabel”», *Ya*, 21-III-1942, pág. 5; «Teatro. Zarzuela: “Tambor y cascabel”», *Arriba*, 22-III-1942, pág. 3, y «Arriba el telón. Josita Hernán en su adiós a Madrid», *Dígame*, 31-III-1942, pág. 2. Véase también FE, fondo J. Hernán: cartel «Fino Lerma», Impr. La Anunciadora Artística, Madrid, [1942].

<sup>544</sup> Ver CISTUÉ DE CASTRO, «Los Teatros. Teatro Principal. Presentación...», cit. y M. A., «Los Teatros. Principal. Presentación...», cit.; «Los Teatros. Principal. Pilar Millán Astray, en Zaragoza», *El Heraldo de Aragón*, 7-V-1942, pág. 2; CISTUÉ DE CASTRO, «Los Teatros. Teatro Principal. “Cariño”...», cit.; M.A., «Los Teatros. Principal. “Cariño”, estreno», *El Heraldo de Aragón*, 8-V-1942, pág. 3; CISTUÉ DE CASTRO, «Los Teatros. Teatro Principal. “Nana”...», cit.; M.A., «Los Teatros. Principal. “Nana”...», cit.; «Informaciones teatrales. Pilar Millán Astray, en Zaragoza», *ABC*, 10-V-1942, pág. 24; «Informaciones teatrales. Un estreno de Pilar Millán Astray», *ABC*, 13-V-1942, pág. 12; CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los Teatros. Teatro Principal. Funciones de homenaje a Josita Hernán, con el estreno de “Fino Lerma”», *Amanecer*, 14-V-1942, pág. 5; M.A., «Los Teatros. Principal. Estreno de “Fino Lerma” y homenaje a Josita Hernán», *El Heraldo de Aragón*, 14-V-1942, pág. 3; «Espectáculos. Teatro. Josita Hernán a Huesca», *Nueva España*, 14-V-1942, pág. 3; «Rincón oscense», *Nueva España*, 16-V-1942, pág. 2 e ITO, «En el Odeón. “La tonta del bote”», *Nueva España*, 16-V-1942, pág. 3. Pilar Millán Astray acudió a Zaragoza para dirigir los ensayos de *Naná*.

<sup>545</sup> Ver J., «Teatro y cinema. Urquinaona. Presentación de Josita Hernán, con “La chica del gato”», *El Correo catalán*, 17-V-1942, pág. 3; «Música y teatros. Urquinaona. Presentación de Josita Hernán», *La*

Tras Barcelona, la compañía ofreció entre una y cuatro funciones de *La tonta del bote* y *La chica del gato* en varias localidades de Cataluña. El 5 de julio lo hizo en el Teatro Municipal de Gerona; el 8, en el Cinema Recreo de Tarrasa (Barcelona); el 9 en el Teatro Sala Merced de Arenys de Mar (Barcelona); el 11 y el 12 de julio en el Teatro Mercantil de Igualada (Barcelona); el 13, en el Cine Arenas de Barcelona; el 29 de julio en el Cine Moderno de Tarragona; y, finalmente, el día 30, en el Teatro Fortuny de Reus

---

*Vanguardia española*, 17-V-1942, pág. 5; C., «Teatros y cines. En el Urquinaona. Presentación...», cit.; «Revista de espectáculos. Teatros. Urquinaona», *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, 18-V-1942, pág. 7; «La admirable Josita Hernán debuta en el Urquinaona», *Barcelona Teatral*, 21-V-1942, pág. 2; «En el Urquinaona se presentó Josita Hernán interpretando “La chica del gato”, de Carlos Arniches», *Siluetas*, núm. 5, junio de 1942, s. pág.; «Teatros y cines. En el Urquinaona. Reposición de “La tonta de bote”», *El Noticiero universal*, 27-V-1942, pág. 8; «Los teatros. Urquinaona. Reposición de “La tonta de bote”», *La Vanguardia española*, 28-V-1942, pág. 5; Substituto, «Josita Hernán, en “La tonta del bote”», *Barcelona Teatral*, 28-V-1942, pág. 2; «Teatros y cines. En el Urquinaona. Reposición de “Tambor y cascabel”», *El Noticiero universal*, 8-VI-1942, pág. 10; «Teatro y cinema. Urquinaona. Reposición de “Tambor y cascabel”», *El Correo catalán*, 9-VI-1942, pág. 3; C., «Teatros y cines. En el Urquinaona. Estreno de “Topolino”», *El Noticiero universal*, 10-VI-1942, pág. 8; J., «Teatro y cinema. Urquinaona. “Topolino”», *El Correo catalán*, 10-VI-1942, pág. 3; «Los teatros. Urquinaona. Estreno de “Topolino”», *La Vanguardia española*, 10-VI-1942, pág. 2; L.P., «“Topolino” en el Urquinaona», *Barcelona Teatral*, 11-VI-1942, pág. 2 «Revistas de espectáculos. Teatros. Urquinaona», *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, 15-VI-1942, pág. 6; «Los teatros. Urquinaona. Reposición de “Retazo”», *La Vanguardia española*, 17-VI-1942, pág. 5; «Teatros y cines. En el Urquinaona. Reposición de “Retazo”», *El Noticiero universal*, 17-VI-1942, pág. 7; «Teatro y cinema. Urquinaona. Hoy, homenaje a Josita Hernán», *El Correo catalán*, 26-VI-1942, pág. 3; «Teatros y cines. Homenaje a Josita Hernán», *El Noticiero universal*, 26-VI-1942, pág. 7; J., «Teatro y cinema. Urquinaona. Función de homenaje a Josita Hernán», *El Correo catalán*, 27-VI-1942, pág. 3; «Urquinaona. Homenaje a Josita Hernán», *La Vanguardia española*, 27-VI-1942, pág. 6; «Teatro y cinema. Urquinaona. Despedida de Josita Hernán y presentación de la compañía de arte lírico», *El Correo catalán*, 30-VI-1942, pág. 4; JUNYENT, J. M.<sup>a</sup>, «Teatro y cinema. Urquinaona. Despedida de Josita Hernán y presentación de la compañía de arte lírico», *El Correo catalán*, 1-VII-1942, pág. 3; «Los teatros. Despedida de Josita Hernán y estreno de “Gastos secretos”», *La Vanguardia española*, 1-VII-1942, pág. 5; «Teatros y cines. En el Urquinaona. Homenaje y despedida de Josita Hernán. Estreno de “Gastos secretos”», *El Noticiero universal*, 1-VII-1942, pág. 7, y «Crónica de arte», *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, 25-V-1942, pág. 7. Ver además FE, fondo J. Hernán: programa de mano «Teatro Urquinaona. Josita Hernán», Impr. Romana, Barcelona, 1942. Según el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* (núm. 4, 15 de julio de 1942, pág. 21), el 6 de junio se celebró una función asistencial de *La chica del gato* que recaudó 2.149 ptas.

(Tarragona). Después, Hernán había previsto una temporada de doce días en Palma de Mallorca, pero no llegó a celebrarse.<sup>546</sup>

### 3.2.3.3. *Compañía de Comedias de Josita Hernán (1942-1943)*

#### 3.2.3.3.1. Origen, composición y características de la compañía

Una vez acabada la gira de la temporada 1941-1942, Josita Hernán no tardó en marcharse a Barcelona para trabajar en *La niña está loca*, cuyo rodaje se efectuó entre agosto y octubre. Luego, la actriz volvió a Madrid y ofreció catorce funciones de *Don Juan Tenorio* con Ricardo Calvo en el Teatro Fuencarral de Madrid, del 28 de octubre al 3 de noviembre de 1942.<sup>547</sup> El rastro de la artista se pierde hasta enero, cuando reapareció al frente de una nueva compañía, que formó al final del año.<sup>548</sup>

En esta ocasión, Hernán contrató a Ricardo Merino como galán y a Manuel Arbó como primer actor, aunque este abandonó la compañía poco después. El resto del elenco lo componían Antonio Acebal, Pepita Alemany, José Antón, Carmen Blázquez. Rosario Catalá, Julia Caba Alba, Antonio Colinos, Luis Domínguez Luna, Ula Evans, José H. Galán, Juan de Haro, Maruja Hernández, Pilar Pérez, Agustín Povedano, Manolo Sangermán, Miguel San Román, Asunción Vivero y Pedro Zabala. El apuntador era Federico Antich; el regidor, Emilio Girón; el maquinista, Carlos Ortega; el representante, Joaquín Mas; el agente en Madrid, Antonio de Prada y Notario. Los padres de Hernán,

---

<sup>546</sup> Ver Tarrasa, 7-VII-1942, pág. 4; «A telón corrido», *Igualada. Boletín semanal*, 11-VII-1942, pág. 4; Íñigo, «Una entrevista con Josita Hernán», *Igualada. Boletín semanal*, 17-VII-1942, pág. 4; *La Vanguardia*, 12-7-1942, pág. 5, y *Diario español*, 29-VII-1942, pág. 5. Véase el programa de mano de Arenys de Mar, en BPPFF: «Fiestas de San Zenón, mártir», Tip. J. Tatjé, Arenys de Mar, 1942, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003771> (fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

<sup>547</sup> Ver J.C., «Fuencarral: “Don Juan Tenorio”, *Ya*, 29-X-1942, pág. 11 y N., «Teatro. Reposición del “Tenorio” en el Fuencarral», *Arriba*, 30-X-1942, pág. 3. La participación de Ricardo Calvo Agostí (1873-1966) en la compañía de Hernán coincidió con la depuración del actor por pertenecer a la masonería. Véase VASCO SAN MIGUEL, Eduardo: *Ricardo Calvo Agostí: el actor y los clásicos*, Madrid, Fundamentos, 2017, págs. 141-143.

<sup>548</sup> «Josita Hernán [...] ya ha formado y está actuando en provincias al frente de sus huestes con un éxito extraordinario y unos ingresos apetitosos», en «Teatros. Cháchara», *Fotos*, núm. 303, 19-XII-1942, s. pág.



Antonio Hernández y «Remée Meléndez», asumieron la gerencia y la dirección artística, respectivamente. Los decorados llevaron las firmas de Luis del Monte, Redondela, Giovanni y Viuda de López. Del vestuario de Hernán se encargaron Beppine Gori, de Roma, Marbel de Barcelona y la Casa Lacorzán, de Madrid.<sup>549</sup>

La popularidad que alcanzó la tercera empresa de Hernán en su gira de provincias consolidó definitivamente a la artista en el medio teatral. En la temporada 1942-1943 se publicaron numerosas entrevistas y reportajes en los diarios con motivo de su visita, cuyo contenido refleja no solo la expectación que precedía a su llegada sino el interés por conocer datos personales de la actriz. Como la temporada anterior, el reclamo de la compañía continuaba siendo la filmografía de Hernán –engrosada ahora con *La niña está loca*– y el Premio Nacional de Cinematografía, obtenido en 1941. La condición de actor cinematográfico de Ricardo Merino formaba parte del gancho publicitario, así como el interés que había demostrado Carlos Arniches por la actriz refundiendo para ella su comedia *Ángela María*. El semanario madrileño *Dígame* publicó otro dato notable acerca del éxito de la campaña de la artista en el Teatro Ruzafa de Valencia, pues aseguraba «que hubo domingo que hizo más de 15.000 pesetas».<sup>550</sup>

#### 3.2.3.3.2. Repertorio de la compañía

Idealmente, el repertorio, de diez piezas, se decantó por el género cómico, que amplió con la variante costumbrista y la melodramática. Pero, en la práctica, Hernán lo redujo a tres comedias y tres sainetes, algunos de los cuales ya había ofrecido el año anterior: *La tonta del bote*, de Millán Astray, *La chica del gato*, de Arniches –ambas, las más representadas y desatendidas por la crítica–, *Ángela María*, de Arniches y Joaquín Abati, *Tambor y Cascabel*, de los Álvarez Quintero, y *Escuela de millonarias*, de Suárez de Deza. Hernán escenificó dos piezas más, *Al borde del camino* (*Nationale 6*), de Jean-Jacques Bernard, y *Naná*, de Millán Astray, si bien, había previsto tres estrenos y una reposición que acabaron frustrándose: *Viento de primavera* (*Frühlingswind*), de János Bókay, *Lagrimita*, de Antonio Quintero, y *Susana tiene un secreto*, de Martínez Sierra y

---

<sup>549</sup> Véase FPSY: programa de mano «Compañía de Comedia de la estrella cinematográfica Josita Hernán», Impr. Murillo, Madrid, [¿1943?].

<sup>550</sup> Ver «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 23-III-1943, pág. 2.

Maura.<sup>551</sup> Además, en febrero de 1943, la actriz aseguró que Arniches se había comprometido a escribirle una obra que llevaría por título *La señorita del perro*, de la que no tenemos noticia. El autor murió dos meses más tarde.<sup>552</sup> En definitiva, el repertorio fue una apuesta poco arriesgada, nutrida de la experiencia de la temporada anterior, pero que amplió el registro interpretativo de Hernán con la exitosa incorporación de Dora (*Escuela de millonarias*) –mujer joven, excéntrica, impertinente e impulsiva–, un personaje cuyo perfil se repetirá en los repertorios venideros.

En 1942 Adolfo Lozano Borroy solicitó la autorización para que la compañía de Hernán pudiera representar *Al borde del camino*, adaptación que él y Remée de Hernández –la madre de la actriz decidió el título de la versión– habían hecho de la obra de Bernard. El censor, Antonio Pastor, la encontró estimable, «fina, delicada y honesta», y la autorizó el 1 de febrero de 1943.<sup>553</sup> Hernán estrenó la obra el 11 de febrero en el Cine-Teatro Circo de Cartagena (Murcia). No hemos encontrado ninguna crítica del estreno y parece que la compañía no volvió a representarla. Sí disponemos del testimonio de Lozano Borroy, que se expresó así sobre el estreno de *Al borde del camino*:

No quiero comentar extensamente el fracaso de dicha comedia que para mí es de lo mejor que se ha escrito, magnífico exponente del teatro del poeta del silencio [...]. No cabe culpar de ese fracaso a la exquisita actriz que la estrenó, de cuya protagonista hacía una magnífica creación, ni a la compañía formada toda por actores de primera fila. [...] A pesar de ello, la obra se dio en España una única y accidentada representación.<sup>554</sup>

La recepción en España de Bernard con anterioridad a la guerra civil se había limitado a las obras que lo encumbraron, *Le Feu qui reprend mal* y *Martine*, estrenadas en 1923 y 1930. Empero, las circunstancias de su recepción no fueron óptimas, pues faltaron las adaptaciones que prodigarán una difusión más ambiciosa de su obra.<sup>555</sup> Una de las causas del fracaso de *Al borde del camino* fue, tal vez, su carácter intimista y contemplativo que, en detrimento de la acción, prefiere centrarse en la insatisfacción que

---

<sup>551</sup> Ver «Entreactos», *Línea*, 1-IX-1943, pág. 5.

<sup>552</sup> Ver A.C., «Con Josita Hernán, en los entreactos de “Ángela María”», *Jornada*, 27-II-1943, pág. 9.

<sup>553</sup> BERNARD, Jean-Jacques: *La casa y el camino* (adapt. Adolfo Lozano Borroy). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08516, expt. 3779/43. El texto se editó casi veinte años después, en 1962.

<sup>554</sup> LOZANO, Adolfo, «Cartas al Director. “Nationale 6”», *Destino*, 27-VIII-1949, pág. 2.

<sup>555</sup> Ver MARTÍN RODRÍGUEZ: *El teatro francés...*, ob. cit., pág. 170.

genera el choque de las expectativas de los personajes con la realidad. Parafraseando a Hernán, la obra fracasó por su «superdelicadeza».<sup>556</sup> La acción transcurre en una casa de campo situada al borde de una carretera nacional, un espacio simbólico que constituye la encrucijada de numerosos viajeros, pues la curva de la vía les obliga a frenar la velocidad y a advertir la casa familiar. Allí viven Francina –una inquieta e inocente jovencita– y su padre, un par de soñadores que invocan al destino con sus fantasías. Un día, se presentan Antonio y su hijo Roberto pidiendo auxilio y hospedaje tras sufrir un accidente. El enredo amoroso no se hace esperar y Francina se ilusiona con el joven, que no le corresponde. Antonio es quien se ha enamorado, pero ella no quiere casarse con un hombre tan mayor. Para no provocar un malentendido, los huéspedes se marchan cuanto antes. Poco después, se suprime la peligrosa curva. Padre e hija se resignan a vivir en la soledad de la casa.

En el expediente de censura de *Ángela María* se encuentran dos solicitudes de autorización cumplimentadas por Antonio Hernández, el 3 de enero de 1943, y por Antonio Prada, el 23 de febrero. Sin embargo, pese a que ambas peticiones figuran en el mismo expediente, la versión solicitada era la refundición que Arniches arregló para Hernán. Los datos que conocemos sobre la nueva *Ángela María* proceden de la crítica teatral de provincias, ya que el libreto no figura en el expediente.<sup>557</sup> La comedia constituyó la cabeza de cartel de casi todas las plazas que visitó la compañía en la temporada. La crítica no celebró esta decisión y señaló una comedia artificialmente alargada –el primer acto habría quedado intacto– para reforzar el lucimiento de la primera actriz, de modo que la apreciación del conjunto quedaba muy comprometida. Solo Ricardo Merino, Julia Caba Alba y Manuel Arbó –pese a que permanecía menos tiempo en escena del que desearon algunos críticos– consiguieron su respectiva mención en los periódicos. El interés del espectáculo radicaba en la adecuación de Hernán a la nueva *Ángela María*, una interpretación a la cual el cronista de *Jornada* tildó «de caricatura infantil».<sup>558</sup> En realidad, la heroína experimenta un cambio entre los actos, que abarca dos meses desde su llegada a casa de Gonzalo. Al principio, Ángela es una risueña colegiala,

---

<sup>556</sup> Uno de Liérganes, «Preguntando, que es gerundio. “Nunca había estado en Santander”, nos dice Josita Hernán», *Alerta*, 16-III-1949, pág. 2.

<sup>557</sup> En 1924 la compañía de Martínez Sierra estrenaba *Ángela María*, escrita para Catalina Bárcena, en el Teatro Eslava. Fue repuesta de forma sucesiva en los años veinte y después de la guerra civil. Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 183 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 395. Ver, además, AGA: 73/08256, expt. 1394/40.

<sup>558</sup> «Presentación de Josita Hernán en Ruzafa», *Jornada*, 26-II-1943, pág. 11.

inofensiva y torpona, que emplea su inteligencia manipulando a Gonzalo para estimular su compasión. Luego, la niña, que no pierde su carácter incombustible, sostiene el firme propósito de cambiar a su padrino, para lo que exhibe sus aptitudes de gobierno doméstico y supervisa las obligaciones laborales y espirituales de este. Se convierte en su ángel de la guarda –más bien, del hogar–, que ya vaticinó uno de los amigos de Gonzalo (I, 13).

El 17 de abril de 1943 Antonio Prada solicitó la autorización de *Escuela de Millonarias* para representarla el 28 de abril en un local que no especificó. Tres días más tarde, la compañía de Hernán ya disponía del permiso para escenificar el texto, sin cortes, si bien, en el expediente de censura figura una edición con graves mutilaciones: se eliminaron las alusiones al comunismo, al káiser de Alemania, al fascismo y a Mussolini, a la Sociedad de Naciones, y al misterioso enriquecimiento de un político. Además, y a pesar de que son enunciadas en un contexto de inequívoca ironía, fueron tachadas las burlas sobre el cometido de la madre, que aparecía rebajado a la categoría de cursi en un contexto de modernidad social (II, 32-33), y la convicción de Manuela de que la familia es un vestigio del pasado (II, 36). Aunque estas tachaduras no aparecen reflejadas en los diversos procesos de solicitud registrados en el expediente a lo largo de los años cuarenta, son, sin duda, coherentes con la orientación de la censura estatal.<sup>559</sup> De inequívoca factura inglesa –Shakespeare y Wilde emergen como referentes–, Suárez de Deza desliza en *Escuela de millonarias* su acostumbrada ironía contraponiendo el comportamiento de un grupo de frívolas millonarias con la educación que debieran haber recibido para ser auténticas mujeres. La fábula se plantea como una «comedia para curar la locura de una pobre millonaria que ya empieza a ser mujer» (III, 60), que urden el tío de Dora y su ahijado, Jeremías. Este finge ser un ladrón y seduce y desvalija a la infeliz mujer, que se enamora de él porque, por primera vez, se siente despreciada. Cuando se revela el engaño, Jeremías comprende que la farsa no puede concluir si quiere mantenerse junto a Dora.

La adecuada educación de la mujer es el tema de la obra. La responsabilidad recae sobre la figura masculina, el tío y, sobre todo, el futuro marido de Dora. Esta, con treinta y tres años, no es precisamente una joven atolondrada. Consciente de que su mal en la vida ha sido tenerlo todo a su alcance, decide suicidarse. La única forma que se revela posible para que Jeremías realice la tarea educativa es el fingimiento, de modo que este afiance su superioridad. El proceso requiere del tono farsesco para tomar cuerpo en el excéntrico universo de los millonarios. Así, en San Remo (Italia), el suicidio parece la

---

<sup>559</sup> Ver AGA: 73/08231, expt. 1036/40.

opción más cuerda –más que el matrimonio (I, 19)– que pueden tomar la protagonista y su criada, el hurto y el robo constituyen el ocio moderno de los ricos, las millonarias desean ser desvalijadas por apuestos ladrones, etc. Apenas conocemos la suerte de esta obra en Zaragoza, Burgos y Valladolid, aunque podemos destacar el comentario del cronista burgalés, que encontró una escenografía «cuidadísima».<sup>560</sup>

El permiso preceptivo para representar *Susana tiene un secreto*, que Hernán ya quiso incorporar en su repertorio el año anterior, fue solicitado el 29 de abril de 1943. Entonces, Antonio de Prada alegaba la intención de la artista de estrenarla el 2 de mayo. Sin embargo, el 6 de mayo Antonio Pastor Bela censuraba la obra invocando la caución que habría de tomarse para escenificar la sesión de espiritismo. Tal vez, la resolución favorable se topara con el informe de antecedentes políticos de Martínez Sierra elaborado por la Dirección General de Seguridad en noviembre de 1942. Por eso, entre el 13 y el 17 de mayo, Hernán –entonces, en Burgos– se dirigió personalmente al «director de censura» formulándole un ruego «de estricta justicia»:

Se trata del permiso que me ha sido negado de representar *Susana tiene un secreto*, comedia blanca –como todas las de mi repertorio– «pero escrita por Martínez Sierra», ahora bien: escrita por Martínez Sierra en colaboración con Honorio Maura. Pues bien, dicha obra ha sido puesta en escena innumerables veces –después de terminada la guerra de liberación por varias compañías [...] y, naturalmente, callando el nombre de Martínez Sierra.

Por otra parte, la Sra. Viuda de Honorio Maura –quien fue asesinado por los rojos– está viviendo en la miseria...

¿Cree usted justo por lo tanto que se niegue un permiso que le priva de cobrar cantidades de las que está muy necesitada? Vaya la parte del colaborador a engrosar obras benéficas... pero la viuda de Honorio Maura ¿no es ilógico que cargue con culpas ajenas?

Y no cito –porque a mi parecer es aún lo menos importante los perjuicios que nos ha ocasionado esta negativa (vestuario caro de los actores y actrices, decorados)...[–] que no esperábamos pues como le digo ya ha sido autorizada en otras ocasiones.<sup>561</sup>

---

<sup>560</sup> «Teatros. Principal. “Escuela de millonarias”», *Diario de Burgos*, 15-V-1943, pág. 5.

<sup>561</sup> Ver AGA: 73/08539, expt. 4054/43: carta ms., s. f. [Burgos, 13-17 de mayo de 1943], de Josita Hernán al «director de Censura» [sic]. Para argumentar su protesta, Hernán recurrió a la precariedad de la viuda de Honorio Maura, cuya situación presentó sobrevenida tras el fusilamiento del comediógrafo. Quizá el origen de su miseria, siguiendo a O'Connor, fuera bien distinto: «The acknowledged “black sheep” of the family, his womanizing adventures with King Alfonso XIII were legend, as was his ability to squander the

La misiva alcanzó su objetivo, en vista de la resolución favorable, el 18 de mayo de 1943, quizá demasiado tarde para los planes de Hernán; porque, finalmente, *Susana tiene un secreto* no formó parte de su repertorio. Sí lo hará en la temporada 1945-1946.

No hemos hallado la solicitud de autorización del resto de las obras del repertorio en sus expedientes de censura. Por eso, no sabemos con certeza si la actriz ya disponía de *Viento de primavera*, adaptada en 1943 por José Montero Alonso. Tampoco tenemos noticia de que la representara. No obstante, según afirmó en una entrevista, deseaba incorporarla al repertorio en la temporada siguiente.<sup>562</sup> La obra plantea el manoseado tema de los inconvenientes que puede acarrear la diferencia de edad en el matrimonio. Juan anuncia a su hija que va a casarse con una muchacha como ella. Cuando se conocen se descubren casi iguales, sobre todo porque aman al mismo hombre. Y, si bien lo hacen de forma distinta, Mimí siente celos de la prometida de su padre, y contrata fingiendo su compromiso con un hombre maduro. Logra su propósito, pues Juan deja a la joven para recuperar a Mimí, que también rompe su relación. Ya que no está del todo perfilado en la comedia, para comprender al personaje de Mimí es necesario indicar que la dependencia paterno filial obedece a que el padre ha criado completamente solo a su hija, pues no quiso que nadie se entrometiera en esta tarea. Por lo demás, el tipo responde al de la ingenua, inteligente y pícara. Además de Mimí, Juan –viudo, mujeriego, vanidoso– es el responsable de establecer la jerarquía de relaciones en el resto de personajes.<sup>563</sup>

### 3.2.3.3.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1942-1943

En los meses de invierno la actividad de la compañía se concentró en el territorio costero mediterráneo, para penetrar luego en el interior de la Península y continuar, trazando un arco, desde Aragón a Extremadura. En los 126 días que duró la gira, actuó en Toledo, dos veces en Murcia, Cartagena, Alicante, Almería, Valencia, Blanca (Murcia);

---

fortune of his heiress wife. His various *pecadillos*, however, are portrayed as somehow endearing», en «Julia Maura: Lark in a Hostile Garden», en Lou CHARNON-DEUTSCH (ed.): *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 237.

<sup>562</sup> Véase «Autores y escenarios. Las grandes actrices. El ayer, el hoy y el mañana de Josita Hernán», Madrid, 16-VI-1943, pág. 4.

<sup>563</sup> BOKAY, Juan de: *Viento de primavera* (adapt. José Montero Alonso). Inédito, [1943]. Ej. mecan., en AGA: 73/08521, expt. 3839/43.

y, tras casi dos semanas de descanso en Semana Santa, continuó por Zaragoza, Burgos, Valladolid y Cáceres. La discontinuidad cronológica del recorrido implica la visita de otras localidades que, pese a la exhaustividad de nuestra búsqueda, no hemos podido documentar. Para facilitar su desplazamiento –salvo en zonas fronterizas–, Hernán poseía un salvoconducto personal expedido por el Gobierno Civil de Madrid con validez de seis meses.<sup>564</sup>

La gira pudo iniciarse en el Teatro Rojas de Toledo. Solo tenemos noticia de la despedida, el 24 de enero de 1943, con el estreno de *Naná*, y del elevado precio de la butaca, entre dos y ocho pesetas. El siguiente destino que conocemos es el Teatro Romea de Murcia, al que la compañía llegó el 28 de enero para ofrecer *La chica del gato*. Hasta el 8 de febrero no ubicaremos geográficamente a la formación. En esa fecha, Hernán se presentó en Cartagena, en el Cine-Teatro Circo, con *La chica del gato*, seguida, un día después, de *Ángela María*. El turno de *La tonta del bote* llegaría los días 10 y 11, si bien, en la última función, la actriz estrenó *Al borde del camino*. El Teatro Principal de Alicante fue la siguiente plaza del itinerario, de modo que, el 12 de febrero, la compañía debutó con *Ángela María*. Dedicó los dos días siguientes a *La tonta del bote* y, el día 15, *La chica del gato* se encargó de clausurar la breve temporada.<sup>565</sup>

El 18 de febrero el Teatro Cervantes de Almería acogió la llegada de la agrupación. *Ángela María*, *Tambor y Cascabel*, *La tonta del bote* y *La chica del gato*, se representaron de forma sucesiva, hasta el día 21. Luego, la compañía se estableció en Valencia, en el Teatro Ruzafa, el 25 de febrero, hasta el 11 de marzo. La temporada comenzó con *Ángela María*. Del 1 al 4 de marzo, Hernán repuso *La chica del gato*, y repitió el procedimiento con *La tonta del bote*, en cartel durante cuatro días. *Naná* se representó el día 9, y *Tambor y Cascabel* sirvió como homenaje despedida de la compañía el 10 y el 11 de marzo. Al día siguiente, representaba *Ángela María* en el Teatro Principal de Castellón de la Plana. El 12, 13 y el 14 de marzo, ofreció *Ángela María*, *La tonta del bote* y *La chica del gato*.

---

<sup>564</sup> Véase FE, fondo J. Hernán: salvoconducto núm. 11.722 expedido por el gobierno civil de Madrid a Josita Hernán, fechado el 3 de noviembre de 1942.

<sup>565</sup> Ver «Entre actos», *Línea*, 27-I-1943, pág. 5; «Diario de Cartagena. Josita Hernán habla para La Verdad», *La Verdad*, 11-II-1943, pág. 3 y L., «Nuestra crítica. Principal. “Ángela María”», *Información*, 13-II-1943, pág. 4. Además, véanse los carteles de los espectáculos en Toledo y en Murcia, en FPSY: «Naná», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, 1943; y BDRM: «Filigrana», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003009> (fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

A partir de este momento, hemos registrado una laguna temporal, e ignoramos la situación de la compañía. Según Hernán, habrían recalado en Palma de Mallorca, pero la prensa local no informa sobre este acontecimiento. De nuevo en Murcia, la actriz regresó al Teatro Romea en una breve estancia que duró del 7 al 11 de abril. Los dos primeros días representó *Ángela María* y *La chica del gato*. El 9 se reponía *Tambor y Cascabel*, mientras que el sábado 10 tenía lugar el estreno de *Naná*. Los actores se despidieron de la ciudad con *La tonta del bote*.<sup>566</sup>

De camino a Albacete, la compañía sufrió un accidente. El autobús en el que viajaban sus miembros –salvo Hernán, que se desplazaba en su propio coche– se había incendiado en las inmediaciones de Blanca (Murcia). Los artistas consiguieron salvar el equipaje y los decorados. Este imprevisto propició que actuaran dos días en el flamante Teatro Victoria de la localidad.<sup>567</sup>

Tras el descanso de la Semana Santa, la compañía reapareció el Sábado de Gloria en el Teatro Principal de Zaragoza. La programación fue la siguiente: *Ángela María*, del 24 al 27 de abril; *La chica del gato*, 28 y 29; del 30 de abril al 2 de mayo, *Escuela de millonarias*; y *La tonta del bote*, del 3 al 9 de mayo, a excepción del día 7, que se repuso *Tambor y cascabel*. El día 13 Hernán llegó al Teatro Principal de Burgos, donde, hasta el

---

<sup>566</sup> Ver Jove, «Escenarios y pantallas. Teatro Cervantes», *Yugo*, 19-II-1943, pág. 7; «Escenarios y pantallas. Teatro Cervantes», *Yugo*, 21-II-1943, pág. 3; M., «Presentación de la Compañía de Comedia de Josita Hernán», *Levante*, 26-II-1943, pág. 4; «Presentación de Josita Hernán en Ruzafa», cit.; P., «Homenaje a Josita Hernán, en Ruzafa», *Jornada*, 10-III-1943, pág. 7; «Escenarios. Ruzafa. Homenaje a Josita Hernán», *Levante*, 11-III-1943, pág. 4; G., «Díganos Ud. algo. Josita Hernán dirigirá su próxima película», *Baleares*, 19-X-1951, pág. 8, y CLARÁ, José María, «Espectáculos. Teatro Romea. Josita Hernán en “Ángela María”», *Línea*, 8-IV-1943, pág. 6. Véanse, también, los carteles de la temporada en Castellón y Murcia, en AMCP: «“Ángela María”», Tip. Barberá, Castellón, 1943; cartel «“La tonta del bote”», Tip. Barberá, Castellón, 1943; cartel «“La chica del gato”», Tip. Barberá, Castellón, 1943; y BDRM: «Ángela María», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003515>; «La chica del gato», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003516>; «Tambor y Cascabel», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003517>; «Naná», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003518>, y «La tonta del bote», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003519> (fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

<sup>567</sup> Ver «Artistas entre llamas. La compañía de Josita Hernán, protagonista de un capítulo de novela de aventuras», *Dígame*, 20-IV-1943, pág. 7.



15, programó sucesivamente *Ángela María*, *Escuela de millonarias* y *Tambor y cascabel*. El domingo 16 ofreció dos funciones de *Escuela de millonarias* y una de *La chica del gato*, y se despidió, el día 17, con *La tonta del bote*.<sup>568</sup>

*Ángela María* inauguró la breve temporada de la compañía en el Teatro Lope de Vega de Valladolid el 20 de mayo. Las dos funciones de *Escuela de millonarias*, previstas para el día 21 se suspendieron porque Hernán viajó a Madrid para atender a su padre enfermo. Se reincorporó al día siguiente y, el 22 y 23 de mayo, pudo representar *La tonta del bote*, el 24, *La chica del gato* y, el día 25, *Escuela de millonarias*. La gira tocó fin en Cáceres el día 27. Precedidos por una gran expectación, y aprovechando la feria local, la compañía se presentó en el Gran Teatro. El cronista no menciona las obras que se ofrecieron hasta el 31 de mayo, salvo la que sirvió como despedida, *La tonta del bote*.<sup>569</sup>

### 3.2.3.4. Compañía de Comedia Josita Hernán y Luis Peña (1945-1946)

#### 3.2.3.4.1. Origen, composición y características de la compañía

El contrato para protagonizar varias películas, que Josita Hernán había firmado con Aureliano Campa, le impidió formar compañía en el verano de 1943. Según lo previsto, el período de rodaje debía comenzar en Barcelona el 20 de junio con *La chica*

---

<sup>568</sup> Ver A.C., «Con Josita Hernán, en los entreactos de “Ángela María”», *Jornada*, 27-II-1943, pág. 9; ÁLVAREZ, Marcelino, «Los cines y los teatros. Principal. Presentación de la compañía de Josita Hernán con “Ángela María”», *Heraldo de Aragón*, 25-II-1943, pág. 2; CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «El teatro y el cine. Las novedades teatrales del Sábado de Gloria. Josita Hernán, en el Teatro Principal», *Amanecer*, 25-II-1943, pág. 6; R.J., «La vida local. Principal», *El noticiero de Zaragoza*, 25-II-1943, pág. 6; «Teatros. Principal. Ayer se presentó Josita Hernán», *Diario de Burgos*, 14-V-1943, pág. 5; «Teatros. Principal. “Escuela...”, cit.; «Teatros. Principal. “Tambor y cascabel”», *Diario de Burgos*, 16-V-1943, pág. 4, y «Teatros. Principal. Despedida de Josita Hernán», *Diario de Burgos*, 18-V-1943, pág. 4.

<sup>569</sup> Ver Cerrillo, «Teatros y cines. Lope de Vega. Presentación de la compañía de Josita Hernán», *El Norte de Castilla*, 21-V-1943, pág. 2; Don Justo, «Teatro. En Lope de Vega. Presentación de la compañía de Josita Hernán y Ricardo Merino», *Libertad*, 21-V-1943, pág. 5; Le-Pe, «Teatros y cines. Lope de Vega. Presentación de la compañía de comedia de Josita Hernán», *Diario Regional*, 21-V-1943, pág. 3; «Teatros y cines. El padre de Josita Hernán, enfermo», *Diario Regional*, 22-V-1943, pág. 3; J.V., «Teatro y cine. La magnífica compañía de Josita Hernán en Gran Teatro», *Extremadura*, 27-V-1943, pág. 11; «Espectáculos. Teatro y cine», *Extremadura*, 28-V-1943, pág. 2; «Espectáculos. Teatro y cine», *Extremadura*, 29-V-1943, pág. 2; «Espectáculos. Teatro y cine», *Extremadura*, 31-V-1943, pág. 2; «Espectáculos de feria. Teatro y cine», *Extremadura*, 1-VI-1943, pág. 2, y «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 1-VI-1943, pág. 2.

*del gato*, y proseguir de forma sucesiva con el de *Ángela María*, el 20 de julio; *Una chica de opereta*, el 7 de septiembre; *Chiruca*, el día 20; y *Mi enemigo y yo*, el 15 de octubre. El productor no previó la denegación del permiso de rodaje de *Ángela María* –que se rodaría en septiembre de 1944, con el título *Ángela es así*– ni de *Chiruca*. Este contratiempo truncó las perspectivas de la actriz. Así, Hernán permaneció alejada de los escenarios en Barcelona, a la espera de nuevas noticias, hasta bien entrado el mes de octubre. Entonces, el día 26, intervino en el fin de fiesta que ofreció la compañía de Irene López Heredia, donde interpretó una obra escrita por la veterana actriz, *Así son todas*, en el Teatro Barcelona.<sup>570</sup> Dos meses más tarde, se puede localizar a Hernán en el Teatro Fortuny de Reus –ofreció dos funciones de *La chica del gato* el 25 de diciembre–; en el Círculo de Igualada –una función de *La chica del gato* y *Ángela es así* el día 26–; en el Teatro Bohemio de Barcelona –una función de *La chica del gato* el 27–; y en el Teatro Moderno de Tarragona –dos funciones de *La chica del gato* el 28 de diciembre de 1943.<sup>571</sup>

Hernán regresó a Madrid al finalizar el año 1943. En enero confirmó al diario *Marca* que, de momento, no volvería al teatro. Su decisión había sido determinada por la inexistencia de autores interesantes, lo cual, según la artista, incitaba al público a sustituir el teatro por el cine norteamericano. Su reciente y funesta experiencia como empresaria en Barcelona reforzaba este parecer: «Allí han fracasado económica y artísticamente todas. [...] Es muy arriesgado ahora, por lo mismo, embarcarse en una empresa teatral. Por eso yo he contratado películas por un año».<sup>572</sup> En marzo, la artista regresó a Barcelona para rodar la postergada *Ángela es así* que, una vez más, fue pospuesta. Volvió a Madrid, rodó *Ella, él y sus millones* y, además, escribió *La novia*.<sup>573</sup> Por fin, al término del rodaje de *Ángela es así*, pudo participar en un «Tenorio cinematográfico», denominado así porque actuaron los actores de las películas que se estaban rodando en Barcelona, *Una sombra en la ventana*, de Ignacio F. Iquino, y *Ángela es así*. Eran Modesto Cid, Fernando Fernández de Córdoba, Fernando Freyre de Andrade, Carolina Giménez, Camino

---

<sup>570</sup> Véase «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Barcelona», *La Vanguardia española*, 26-X-1943, pág. 8.

<sup>571</sup> Ver *Diario español*, 24-XII-1943, pág. 7; «Pantallas», *Igualada. Boletín semanal*, 24-XII-1943, pág. 7; *Diario español*, 26-XII-1943, pág. 5; 28-XII-1943, pág. 2, y «Salón Moderno. “La chica del gato”», *Diario español*, 29-XII-1943, pág. 5.

<sup>572</sup> «Josita Hernán abandona el teatro temporalmente», *Marca*, 16-I-1944, pág. 2.

<sup>573</sup> Ver «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 1-II-1944, pág. 4 y «Josita Hernán va a publicar su segunda novela. Se titula “La novia”, y es de ambiente africano», *Marca*, 11-VI-1944, pág. 7.

Garrigó, Juan Herro, Manuel Luna, Pedro Máscaró, Jorge Mistral, Fernando Porredón, Gema del Río, José Sepúlveda, Josefina Serratos, María Severini, Genaro Solsona. Esta versión de la obra de José Zorrilla pudo verse en dieciocho funciones, en el Teatro Cómico de Barcelona, del 27 de octubre al 5 de noviembre de 1944.<sup>574</sup> No es improbable que Hernán alargara su estancia en la ciudad a la espera de rodar nuevas películas. Por ejemplo, la adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés *Sinfonía Pastoral*, un proyecto de Campa que no cuajó. Pero, de nuevo en Madrid, la actriz seguía sin formar compañía y aprovechó para exponer veintiún lienzos en la sala Marabini, a principios de mayo de 1945.<sup>575</sup>

La ópera prima de Luis Lucia, *Un hombre de negocios*, terminó de rodarse el 12 de junio, y es presumible que el contrato de Hernán con Cifesa no tardara en extinguirse. Si se considera veraz su testimonio, el origen de la Compañía de Comedia de Josita Hernán y Luis Peña se fundó con el patrocinio de la productora, que le cedió a la actriz el Teatro Rialto, propiedad de Cifesa: «el teatro, lo llevé yo, lo hice yo, además muy brillantemente, con el teatro abarrotado tarde y noche [...]. Hicimos muchas obras muy agradables, muy bonitas».<sup>576</sup>

Con la vista puesta en la temporada estival, Hernán reunió un conjunto de actores y de actrices «de prestigio y ya con un nombre en el cine», tal y como comentaba poco antes de su debut. «La mayoría de nosotros no habíamos hechos nunca teatro juntos. [...] Sabemos que hay cierta expectación entre el público de Madrid por vernos y no podemos defraudar», admitía.<sup>577</sup> La pericia de la empresaria para afrontar el riesgo que comportaba el período veraniego en los teatros madrileños consistió en engrosar su plantilla de artistas con caras reconocibles por el público. Por ejemplo, en los carteles y programas de mano de la compañía, se imprimieron los fotogramas de *Ella, él y sus millones*. La película se había estrenado unos meses antes y en ella también había trabajado Luis Peña. La estrategia perseguía captar al público cinéfilo, y funcionó el resto de la temporada. Incluso

---

<sup>574</sup> Ver «En Barcelona, los artistas de cine representarán el “Tenorio”», *Marca*, 21-X-1944, pág. 4; «Cómico. La representación del “Tenorio”», *La Vanguardia española*, 26-X-1944, pág. 10. Véase, además, FE, fondo J. Hernán: cartel «Don Juan Tenorio», Impr. Borrás, Barcelona, [1944].

<sup>575</sup> Ver «Preparando la próxima temporada», *La Vanguardia española*, 26-VIII-1944, pág. 8; «Josita Hernán inaugura mañana su exposición de pintura en la sala Marabini», *Marca*, 6-V-1945, pág. 3, y «Éxito de la exposición de pinturas de Josita Hernán», *Marca*, 3-VI-1945, pág. 3.

<sup>576</sup> FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>577</sup> «Josita Hernán ya tiene dispuesta su gran formación», *Marca*, 22-VII-1945, pág. 6.

ante la crítica, que advirtió un conjunto estimable, como admitió *Critias*, de *El Correo español*: «Unos y otros muy bien, incluso mejor de lo que hemos visto con cargo a compañías de rumbo».<sup>578</sup>

Formaban esta «compañía cómico-cinematográfica» –así la denominó el crítico de *Arriba*– Luis Peña, como primer actor, y Guillermina Grin, de segunda. En efecto, esto ambos artistas eran conocidos gracias a varias películas.<sup>579</sup> Con Federico Górriz y Ricardo García Urrutia, estos actores lograron, después de Hernán, una mayor notoriedad en las críticas. En general, pocos artistas abandonaron la formación durante la gira. Grin lo hizo a la mitad y Peña casi al final. Fue sustituido por el entonces casi desconocido actor Jorge Mistral. El resto del elenco estaba conformado por Germán Algora, Eva Arión, Víctor Arranz, Luis Cardenal, Antonio Colinos, Adriano Domínguez, Pilar F. Murillo, Carola Fernán-Gómez, García Urrutia, Lola García, Julieta Gil, Luis Gómez Suárez, Górriz, Juan de Haro, María Ángeles Labra, Ana de Leyva, Tomás Martín Cao, María Teresa Méndez, Gracita Morales, Elvira Moya, Carlos Obiol, Mari Pepa R. Matos, Justo Sáez, Ricardo Soriano, Rosario Téllez-Aparicio y Justo Vázquez. Los apuntadores fueron Manuel Agustí y, desde abril de 1946, Francisco Méndez, quien ya había trabajado con Hernán en la temporada 1940-1941. Hubo también dos regidores de escena, primero Carlos Obiol y, después, Emilio Moreno. El maquinista era Gregorio López y Ángel P. Notario, el representante, mientras que el gerente de la compañía en Madrid era Antonio Prada. De la gerencia y la asesoría artística se ocuparon Antonio Hernández y «Remée Meléndez», como ya venía siendo habitual en la estrategia empresarial de su hija. Al menos durante la estancia de la compañía en Madrid, los aparatos eléctricos del escenario fueron cedidos por la Casa Torres –Casa Baillo, en Murcia–, mientras que los muebles habían sido proveídos por la Casa Jesús Mateos; por la Casa Gavilá, en Murcia, y por Viuda de Don Bartolomé Perales, en Almería. Viuda de López y Muñoz firmó los decorados y la madrileña Casa Lacorzán confeccionó los trajes de la primera actriz.

---

<sup>578</sup> *Critias*, «Teatros y cines. “No quiero, no quiero”», *El Correo español*, 20-XII-1945, pág. 4.

<sup>579</sup> «Teatro. Reposición de “No quiero, no quiero”, de don Jacinto Benavente», *Arriba*, 16-VIII-1945, pág. 2. Hasta la fecha, Luis Peña había protagonizado diecisiete películas, entre ellas, las célebres *¡Harka!*, *Porque te vi llorar* y *¡A mí la legión!*, *Vidas cruzadas*, *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943), *Ella, él y sus millones* –con Josita Hernán– y *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945). Por su parte, Guillermina Grin ya había trabajado en catorce películas, protagonizando *Siempre mujeres* (Carlos Arévalo, 1942) o *Santander, la ciudad en llamas* (Luis Marquina, 1944).

A lo largo de su recorrido por España la compañía acaparó la atención de la prensa en varias ciudades. El periodismo provincial y local le concedió un espacio considerable en sus páginas, sobre todo teniendo en cuenta la precariedad de ciertos diarios, que generaron contenidos sobre Josita Hernán y el fenómeno social que desencadenaba su presencia cada lugar. Este fue el caso del turolense *Lucha* o de *La Mañana* de Lérida.<sup>580</sup>

#### 3.2.3.4.2. Repertorio de la compañía

En su cuarta empresa teatral Josita Hernán incluyó catorce obras en el repertorio que, en la práctica, se redujeron a once, puesto que no tenemos constancia de que se representaran *Un estraperlo de amor*, de Ignacio F. Iquino y Salvador Cerdán Garre, *La princesa del marrón glacé*, de Suárez de Deza y *Seis Pesetas*, de Luis de Vargas. A priori, la programación no suscribe un patrón geográfico, si bien resulta llamativo que obras como *¡No quiero, no quiero!*, de Benavente, *La tonta del bote*, de Millán Astray y *Una muchacha de ayer*, de Francisco Prada Blasco y Juan Valls-Vollart, apenas se ofrecieran en las provincias del sur de España.

Esta vez encontramos una abrumadora proporción de comedias en su variante refinada –salvo cuatro de ellas, con un acentuado carácter costumbrista– frente al tono melodramático de *Una muchacha de ayer*. La compañía apenas contaba con estrenos, por lo que el cuidado en la selección de los títulos, bien conocidos por el público, era fundamental. A propósito de este eje de acción, el crítico del diario valenciano *Jornada* comentaba: «Esta formación, sin estrenos, viene ofreciendo reposiciones interesantes, bien seleccionadas, que el público acoge con satisfacción».<sup>581</sup> El interés de las reposiciones vino marcado por la recuperación de Martínez Sierra y de Benavente. De hecho, *¡No quiero, no quiero!* fue una de las obras más representadas, con cuarenta y ocho funciones. Hernán mantuvo una de las directrices fundamentales de su compañía, es decir, programó comedias en las cuales, la importancia del vestuario en el argumento era principal. El asunto de *Una gran señora*, de Suárez de Deza, servía a la perfección como escaparate de moda, del mismo modo que lo permitían, por su género, *Amo a una actriz*, de Ladislao Fodor, *Susana tiene un secreto*, de Martínez Sierra y Maura, y

---

<sup>580</sup> Ver «Visto y oído. Josita Hernán, campeona mundial de la simpatía», *La Mañana*, 31-I-1946, pág. 4 y «Josita Hernán y Luis Peña, hablan para los lectores de LUCHA», *Lucha*, 10-II-1946, pág. 3 y 6.

<sup>581</sup> P., «Reposición de “¡No quiero, no quiero!”», en el Principal», *Jornada*, 3-X-1945, pág. 7.

*Guiñitos*, de Robert Pleasant Joke. No es casual, por tanto, que *Una gran señora* y *Amo a una actriz* fueran las que acumularon un mayor número de funciones, setenta y cuatro, y cincuenta y cinco, respectivamente. Los estrenos apenas tuvieron repercusión y la compañía optó por retirarlos muy pronto del repertorio, de forma que *Sol de España*, de Millán Astray, y *Una muchacha de ayer* apenas sí fueron representadas en unas pocas ciudades.<sup>582</sup> Al final de la temporada, Hernán presentó en Madrid *Una mujer desconocida*, de Mercedes Ballesteros, pieza a la que recurrirá en los años venideros, a pesar de los exiguos resultados que le rindió fuera de la capital.

La temporada 1945-1946 marcó un punto de inflexión –iniciado, no obstante, en 1943– en el registro interpretativo de la actriz, que amplió la nómina de heroínas de carácter activo, con nuevas capacidades que limitaron el espacio posible para la ternura.

Quince años después de su estreno, la compañía de Josita Hernán y Luis Peña repuso *Mariquilla Terremoto*, de los Álvarez Quintero, en el Teatro Rialto de Madrid el 7 de agosto de 1945, y la presentó en los escenarios de Talavera de la Reina (Toledo), Málaga, Bilbao, Huesca, Pamplona y Almería.

La bailarina, famosa en todo el mundo, Mariquilla Terremoto vuelve a Sevilla para reencontrarse con su pasado. La nobleza de su carácter brinda una segunda oportunidad a Quique, un señorito ruinoso que antaño se aprovechó de su amor y que, ahora, a su lado, promete enmendarse. En apariencia transformada por la riqueza y el cosmopolitismo adquiridos recorriendo el mundo, Mariquilla es, en realidad, una hija del pueblo sevillano que, según los autores, no ha perdido «ni un grano de su sal nativa, ni un solo rasgo de su aire andaluz y de su expresión popular, genuinamente suya y siempre pintoresca» (I, 32). Aun su factura costumbrista, es una figura femenina fuerte, protectora e independiente que, desde el origen más humilde, ha labrado su fortuna sin perder la conciencia de que la clase social es infalible: «Estamos en la época *der* terremoto. ¡En mi época! *To* está *revuelto*. Se viene a tierra lo que tú creías que era más firme, y se levanta lo que nadie creyó que se levantaría» (II, 68).

---

<sup>582</sup> Es preciso matizar que, poco después de iniciar la gira, a la compañía se le prohibió representar *Sol de España*. No obstante, Hernán la representó en Zaragoza a comienzos de 1946. Tampoco pudo programar *Una muchacha de ayer* hasta obtener el permiso para estrenarla, ya mediada la gira. Ver «Servicio sindical del derecho de autor. Sociedad General de Autores de España. Exclusivas y autorizaciones», *Espectáculo*, año IV, núms. 43-44, noviembre-diciembre de 1945, pág. 58 y «Exclusivas y autorizaciones», *Espectáculo*, año V, núms. 46-47, febrero-marzo de 1946, pág. 37.

En general, la recepción crítica de la reposición fue discreta. Los cronistas incidieron en la personalísima creación de Hernán, que lograba conferir interés a una obra de sobra conocida y, para colmo, asociada a otras actrices de mayor calado en el imaginario popular. En efecto, desde 1930 se habían prodigado varias versiones de *Mariquilla Terremoto* pero, según el crítico del *Diario de Navarra*, la de Josita Hernán desprendía frescura «y lo que tiene más mérito, resistía [...] a las comparaciones más resonantes. Y eran los recuerdos de Catalina Bárcena, Lola Membrives, de Carmen Díaz, los que venían a nuestra memoria».<sup>583</sup> A la fuerza expresiva que remarcó este crítico, su colega de Bilbao subrayó la gesticulación, menor de la previsible, en un tipo costumbrista. A tenor de una fotografía de estudio —es de suponer que habría formado parte del material publicitario de la gira— que muestra a la actriz caracterizada con el estilizado y elegante traje típico cordobés, Hernán habría optado por acomodar «su fina interpretación y delicadeza características» —colegía *ABC*— para alejar al personaje de la caricatura redundante en los tópicos andaluces.<sup>584</sup>

El 4 de julio Antonio Prada había solicitado la autorización de *Mariquilla Terremoto*<sup>585</sup> y de *¡No quiero, ni quiero!*, que obtuvo sin problemas pasados diez días. El 14 de agosto la compañía repuso la obra de Benavente en el Teatro Rialto de Madrid. Pese a que se había autorizado sin tachaduras en 1942, por alguna razón, el 20 de agosto, el secretario general de la sección de Cinematografía y Teatro solicitó al delegado

---

<sup>583</sup> M., «Cines y teatros. “Mariquilla Terremoto”», *Diario de Navarra*, 28-II-1946, pág. 3.

<sup>584</sup> «Informaciones y noticias teatrales. Rialto. Reposición de “Mariquilla Terremoto”», *ABC*, 8-VIII-1945, pág. 15. Ver también Critias, «Teatros y cines. “Mariquilla Terremoto”», *El Correo español*, 27-XII-1945, pág. 4. A diferencia de Josita Hernán, Catalina Bárcena lució el traje típico de sevillana, una estampa que su heredera artística evitó, acaso para no asociar su imagen a la iconografía de la españolada por antonomasia. Véase FPSY: fotografía «“Mariquilla Terremoto”», anón., [¿1945?]. El 22 de febrero de 1930 Catalina Bárcena obtuvo un éxito resonante con *Mariquilla Terremoto* en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. La obra fue ampliamente elogiada por la crítica, que, si bien se topó con un quinterismo de receta, no dejó de aplaudir la frescura propia de la heroína. No nos resistimos a glosar la lectura política de la pieza que propuso González Olmedilla relacionada con el período de inestabilidad contemporáneo al estreno. A su parecer, Mariquilla —encarnación de La Nueva España— regresaba para salvar de la ruina a Quique, el «signo aseñoritado [sic]», tras haber vivido siete años fuera de España; «...justamente el mismo tiempo que muchos de los mejores españoles. Y que mientras aquí, durante la Dictadura, venían a tierra altos linajes y finas haciendas —el crítico se refería al personaje de Quique—, fuera, ella, flor del pueblo, se rehacía y, engrandeciéndose, daba nuevo lustre a la nativa tierra», en G. OLMEDILLA, Juan, «Como un símbolo, “Mariquilla Terremoto”, la españolísima, ha vivido fuera desde 1923», *Crónica*, 23-II-1930, pág. 2.

<sup>585</sup> Ver AGA: 73/08169, expt. 357/39.

provincial de Madrid, Agustín de Lucas, información sobre la representación. El delegado confirmó, cuatro días más tarde, que esta se estaba desarrollando con arreglo al libreto reseñado en la guía de censura. Quizá esta guía, más moderna, se haya extraviado, puesto que, según el crítico de *Arriba*, la obra había sido modernizada con la modificación de algunas frases.<sup>586</sup> Esta comedia de salón da cuenta del proceso educativo de un niño rebelde que trae de cabeza a los suyos, salvo a su madre. El libre albedrío del heredero no perturba el sueño de Elvira, que vive enfrascada en una sucesión de placeres dirigidos a paliar la muerte del esposo. La abuela de Matito decide encargarse de la situación y contrata a un profesor –modesto y laico pero avalado por su confesor– para encauzarlo. El nuevo preceptor advierte que su mal comportamiento remitirá cuando se restablezca el orden en la familia, como así ocurre, gracias a la boda de Elvira y el profesor.

La compañía representó *¡No quiero, no quiero!* en algunas localidades de la gira, tales como Talavera, Valencia, Murcia y Bilbao. Es llamativa la ausencia de la obra en las ciudades andaluzas –Sevilla, Jerez, Córdoba y Málaga– y en Cartagena. En Madrid, la obra se representó en el Teatro Rialto y en el Teatro Cómico, en una destacada función que pretendía homenajear al autor en su octogésimo aniversario, y en la que participaron algunos notables de la esfera cultural franquista.<sup>587</sup> Pero, en general, la crítica dispensó una acogida discreta a la obra, acaso por tratarse de una reposición, en la que se destacó, sobre todo, la creación que Hernán hacía de su personaje. Matito es un rebelde, de doce o trece años, desprovisto del amor de su madre. «El empeño era difícil, y unánimemente el público reconoció el cuidadoso estudio y la expresión impecable de que hizo gala Josita

---

<sup>586</sup> Ver AGA: 73/08429, expt. 3282/42; y, además, «Teatro. Reposición de “No quiero...», cit. La obra fue estrenada en 1928 por la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Fontalba de Madrid.

<sup>587</sup> Uno de los carteles publicitarios de *¡No quiero, no quiero!* suscribe que la acción transcurría en la época actual. Ver BDRM: «“No quiero, no quiero”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003687> (fecha de consulta: 3 de abril de 2016). En el intermedio del segundo acto intervinieron los dramaturgos Manuel Machado, Pilar Millán Astray, Luis Fernández Ardavín y Francisco Ramos de Castro, y las actrices Maruchi Fresno y María Elena Marqués. Luego, Hernán recitó poesías de Javier de Burgos. Esta función especial no fue extraordinaria en la escena de la capital –días antes, Lina Yegros había querido agasajar a Benavente reponiendo *Lo cursi* en el Teatro Infanta Beatriz– aunque sí se adelantó a la fecha del homenaje oficial, fijada el 12 de junio de 1946, día en que las compañías debían representar las obras del dramaturgo. Ver «El homenaje nacional a don Jacinto Benavente se celebrará el día 12 del próximo junio», *El Alcázar*, 18-V-1946, pág. 8; MEJÍAS, Leocadio, «La entrevistó del día. Don Jacinto Benavente en su homenaje de ayer», *Madrid*, 23-V-1946, pág. 7, y «Arriba el telón. Homenaje a Benavente en el Cómico», *Dígame*, 28-V-1946, pág. 2.



Hernán», señalaba Marqueríe.<sup>588</sup> Además del estudio del tipo, el personaje sufre una transformación completa a medida que avanza la acción. Al respecto, reportaba el cronista de *Jornada*, «Josita, con flexibilidad, supo amoldarse al personaje y parecía un verdadero niño, tanto por sus ademanes como por su desenvoltura y gesto».<sup>589</sup>

Ya nos hemos referido a la intención de Hernán de integrar en su repertorio *Susana tiene un secreto* entre 1941 y 1943. La censura lo impidió en un primer momento y, en 1943, la propia torpeza administrativa del órgano imposibilitó este deseo. La artista logró su propósito el 4 de julio de 1945 –aún faltaban unas semanas para que se extinguiera la Vicesecretaría de Educación Popular–, cuando A. Granada solicitó la autorización de la comedia para la compañía. Obtuvo el permiso al día siguiente bajo la condición de suprimir el nombre de Martínez Sierra de la publicidad.<sup>590</sup> Hernán se atuvo a la consigna: en una entrevista concedida poco antes de su debut en el Teatro Rialto, de Madrid, omitía a Martínez Sierra de la autoría de *Susana tiene un secreto*.<sup>591</sup> En cambio, los anuncios publicados en la cartelera y en las gacetillas de la prensa de provincias, así como en la publicidad impresa por algunos empresarios teatrales, pareció desoír la prohibición.

Podemos afirmar que la acogida crítica de *Susana tiene un secreto* se produjo casi exclusivamente en la capital porque no hemos encontrado reseñas en los diarios de otras ciudades. Los críticos madrileños corroboraron la técnica de Hernán interpretando «ingenuas modernas» –«entre chica topolino y muchacha en flor», según Cristóbal de Castro, propias de un «repertorio entre deportivo y lírico»– que requerían una mayor variedad de matices al incorporar en su carácter –voz, gesto y ademán, como celebró, muy elogioso, Marqueríe– cierta ironía. Esta viveza interpretativa no fue del gusto de todos. Sánchez Camargo relacionó la velocidad del ritmo oral no con el carácter vodevilesco de la comedia sino con la procedencia cinematográfica de casi todo el elenco artístico de la compañía. Recomendaba, por eso, un estudio concienzudo de la interpretación, aunque puntualizó que «la sensación maquinal de las frases –que el crítico

---

<sup>588</sup> A.M., «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: reposición de “No quiero, no quiero”, de Benavente, y merecido triunfo de Josita Hernán», *ABC*, 15-VIII-1945, pág. 26.

<sup>589</sup> P., «Reposición de “¡No quiero...”», cit.

<sup>590</sup> Ver AGA: 73/08539, expt. 4054/43.

<sup>591</sup> Ver «Josita Hernán ya tiene...», cit.

detectó más acusadas en los diálogos de ellas— puede tener la disculpa de un cambio de expresión artística [...]».<sup>592</sup>

El 16 de julio Antonio Prada solicitó la autorización de dos comedias más, *Guiñitos*, adaptada por Gutiérrez Roig y Martínez Sierra, y *Seis pesetas*, de Luis de Vargas. Guillermo de Reyna no objetó impedimentos para autorizarla, pese a que, a su juicio, la obra no ofreciera «más valor que el de una vulgar e intrascendente novela rosa». «Limpia, entretenida y decorosa», *Guiñitos* se autorizó el 3 de agosto para mayores de edad, aunque el texto sufrió algunas mutilaciones encaminadas a cercenar la posibilidad de que un matrimonio no deseara tener hijos (II, 38).<sup>593</sup> La originalidad de esta comedia es la inversión de los roles entre el héroe y la heroína. Frente a ella, que se dedica a fingir el tipo, él es el verdadero ingenuo: Teddy, reaccionario ante la vida moderna, prefiere la compañía de los libros a las reuniones de la alta sociedad norteamericana. Su vida cambia cuando contrata a una modesta secretaria que anima la rutina de este misántropo. Pero Catalina, «Guiñitos», no es tan cándida como aparenta. Cuando su amor es correspondido, Catalina le descubre a Teddy el engaño que había trazado para conquistarlo, pues ella es, en realidad, una millonaria ociosa que se encaprichó de él cuando coincidieron en el cine.

---

<sup>592</sup> Ver C., «Rialto: presentación de la Compañía Josita Hernán con “Susana tiene un secreto”», *Madrid*, 25-VII-1945; A.M., «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: fue repuesta con gran éxito, la comedia de Honorio Maura, “Susana tiene un secreto”. Merecido triunfo de la compañía de Josita Hernán», *ABC*, 25-VII-1945, pág. 18, y S. CAMARGO, «Teatro. “Susana tiene un secreto”», *El Alcázar*, 25-VII-1945, pág. 2. Manuel Sánchez Camargo no veía con malos ojos las fugaces incursiones de los artistas de cine en el teatro, pero ello no tenía por qué ir en menoscabo de la dignidad escénica que el crítico reclamaba. Al contrario, pues los actores podrían depurar el gusto teatral del público a partir de los modelos que el cine español exportaba del extranjero: «acaso el único signo de la ventaja sea el de llevar a la escena un mejor concepto de la elegancia femenina. A la actriz de cine debemos que cierta sencillez auténticamente elegante sustituya a los abalorios y a los trajes chillones, azules y verdes, con que ciertas muchachas creían de buena fe que representaban fidelísimamente a las hijas casaderas del marqués de Tal o el duque de Cual. [...] El vestido, el sombrero y hasta el bolso son llevados en la escena mejor por la actriz de cine que por el grupo de inocentes aspirantes [...]», en SÁNCHEZ CAMARGO, «Teatros. La actriz de cine en el teatro», *El Alcázar*, 29-VII-1946, pág. 8.

<sup>593</sup> Ver AGA: 73/08246, expt. 1283/40. *Guiñitos* fue estrenada por la compañía de Carmen Díaz en 1926, y regresó a las tablas entre 1940 y 1946. Ver VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 468. A nuestro parecer, *Robert Pleasant Joke* es un seudónimo. En 1926 la crítica situó el origen de *Guiñitos* en Inglaterra; en Estados Unidos, según los críticos que asistieron a la reposición de Josita Hernán. En cambio, en la solicitud de autorización de 1945, Antonio Prada suscribió la nacionalidad francesa de la obra.

Salvo en Madrid –donde esta reposición pasó sin pena ni gloria–, Hernán escenificó *Guiñitos* en las funciones-homenaje o en las despedidas de la compañía con franco éxito. Las críticas no fueron tan satisfactorias como cabría esperar cuando decidió utilizarla para presentarse en Bilbao.

La interpretación de «Guiñitos» remite al tipo de la ingenua en su variante picaresca, al que la actriz incorporaría un tic en el ojo izquierdo cuando lo creyese oportuno. Tal vez por eso, y por el nombre de la heroína, el crítico de *El Diario navarro* aseguró que *Guiñitos* había sido escrita para el lucimiento de Catalina Bárcena: «y si es así, como creemos, no está mal que Josita Hernán, tan parecida a aquella, haya resucitado esta “americanada” y la haya incorporado a su repertorio, porque le va como un guante de ceñida a su estilo [...]». Además, destacó la oportunidad que *Guiñitos* le brindaba a la primera actriz y al resto de actrices de mostrar «unos magníficos vestidos, que fue [sic] para nosotros lo más lúcido de la comedia».<sup>594</sup> En cambio, el crítico jiennense que asistió a la función que la compañía ofreció en Linares (Jaén), opinó que la comedia se sostenía gracias al trabajo de Hernán, Luis Peña y Ricardo García Urrutia.<sup>595</sup>

No podemos asegurar que la compañía representara *Seis pesetas* en la gira. Un mes después de obtener el permiso necesario, *Espectáculo* publicó la libre autorización por la que la «compañía de Josita Hernán» podía «hacer libremente en todas las plazas donde actúe las obras *Seis pesetas* y *Los vestidos de la señora*». El censor Virgilio Hernández Rivadulla consideró nulo el valor literario y teatral de *Seis pesetas*. Le pareció «increíblemente malísima» y estimó que su autorización era «el mejor castigo que se le puede dar». También fulminó del texto la mención de los comités paritarios y calificó la obra para mayores de edad. En efecto, sin el buen hacer de la primera actriz –idealmente, fue escrita para Loreto Prado–, *Seis pesetas* pierde interés: un empresario contrata en su fábrica de muñecos a una vendedora callejera por la que siente no poca simpatía, cuya honradez le permite instalarse en la familia de su jefe.<sup>596</sup> La Charo es una mocita madrileña, lotera y vendedora callejera de flores. Graciosa, inquieta y entrañable, curiosamente, se considera a sí misma «tonta del bote» (I, 18) y, en efecto, su tía, y otros personajes, maltratan a esta simple que, a semejanza de Susana en *La tonta del bote*, porta

---

<sup>594</sup> M., «Teatros y cines. “Guiñitos”», *Diario de Navarra*, 1-III-1946, pág. 2.

<sup>595</sup> Ver «Teatro. “Guiñitos”, en San Ildefonso», *Jaén*, 9-XII-1945, pág. 7.

<sup>596</sup> Ver AGA: 73/08234, expt. 1063/40; y «Exclusivas y autorizaciones», *Espectáculo*, año IV, núms. 40-41, agosto-septiembre de 1945, pág. 56. La obra se estrenó el 27 de septiembre de 1929 y alcanzó doscientas funciones. Ver VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 548.

un recipiente con claveles. La mayor ambición de La Charo es un trabajo digno que le permita ganar un jornal de seis pesetas. Puesto que no le preocupa la cuestión del matrimonio, se dedica a mediar las relaciones amorosas del resto. Poco a poco, las aspiraciones de La Charo se cumplen y el esfuerzo de su trabajo se verá premiado con el amor de su benefactor.

El 28 de julio de 1945 Prada requirió la autorización de *La princesa del marrón glacé*, de Suárez de Deza, prevista para reponerse el 8 de agosto. Pese a que formó parte del repertorio de la compañía, no parece que la llegara a representar. Fiel a su estilo como deudor de Wilde, en este «film hablado y sonoro», Suárez de Deza critica la impostura en el ambiente de sociedad, que el comediógrafo emplaza en Londres. Para ello, se distancia de la blancura de su comedia y acaba en el terreno de la farsa: desde que se casó, Dorotea ha asumido el papel de ama de casa hasta un extremo tal que Arturo decide separarse. Para recuperarlo, la mujer finge ser su –inexistente– hermana gemela, Esther, una *femme fatale* recién llegada de Estados Unidos, que fuerza a Arturo a cometer una infidelidad. Este no ignora el engaño, pero le sigue el juego para, al fin, reconocer que siempre prefirió a Dorotea. El censor valoró la soltura y la gracia del diálogo «sin pretensiones». Autorizó la obra para mayores de dieciséis años.<sup>597</sup>

Nada es lo que parece en *La princesa del marrón glacé*. La farsa, que discurre por el sendero de la novela rosa –no en vano, quien idea el juego escénico es una novelista llamada Proserpina–, se inaugura con las palabras de Tito, el primo de Roberto: «Hoy en día, para casarse, la mujer debe tener cuatro condiciones: guapa, distinguida, aristócrata y millonaria» (9, I). Aunque Dorotea sea la caricatura del provincianismo más pacato, no es ella sino Arturo –un lord arruinado–, quien ha realizado un ventajoso matrimonio. La cursilería de ella es igualmente fingida para complacer al esposo, pero no tarda en comprender que «lo peor que le puede pasar a una mujer en estos tiempos es esto: ser de su casa» (42, I). Se lo asegura una vieja dama cosmopolita que se dedica a transformar el aspecto de las mujeres. El aserto aparece como un anacronismo en la escena de la posguerra. Muy al contrario, Dorotea debe ser moderna, «muy gastosa. Es lo primero que se requiere. Hoy día, hace falta gastar dinero; los pobres hombres ya no saben en qué gastar; deben ser las mujeres las que abran nuevos horizontes...» (43, I), prosigue la enigmática dama, quien, asimismo, subraya el cinismo que reporta esa modernidad: «Una

---

<sup>597</sup> SUÁREZ DE DEZA, Enrique: *La princesa del marrón glacé*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08651, expt. 421/45.

mujer actual no llora nunca. Aunque se rompa el corazón; por fuera frialdad, sonrisa» (46, I). Se trata de un personaje que permite un singular lucimiento a la actriz que lo interprete, por el contraste de dos actitudes opuestas. Tras la inversión consumada en el primer acto, Dorotea es víctima de una estrategia grotesca porque, si satisface el deseo de su nueva y antitética identidad, se traicionará a sí misma. Cuanto más seduce Esther a Arturo, más se aleja Dorotea de su marido, al tiempo que el lord simula ser capaz de engañar a su mujer. No tiene desperdicio el espacio donde toma cuerpo la farsa: se trata de un club nocturno, donde el jazz y el jaleo saturan el ambiente, que Arturo frecuenta desde su separación. Allí trabajan dos jóvenes «muy escotadas y muy cortas por delante, y por detrás una cola larga negra» (1, II). Una de ellas, la bailarina Greta Sol, le pide cocaína a su compañera y más tarde se inyecta morfina para dormir. Montes Agudo no indicó nada sobre estos excesos, quizá porque la caricaturización de que eran objeto por parte del autor resultaba beneficiosa para desacreditarlos ante el público. Entonces, el censor, sin arremeter contra el texto —ni siquiera hay reparos al ligero atuendo de las mujeres del cabaret—, se limitó a informar de que «se han resuelto con finura aquellos momentos en que la acción pudo discurrir hacia la situación frívola, dando un giro sentimental al asunto y un desenlace normal a la acción». En el tercer acto, Suárez de Deza inserta una moraleja que prolonga la ironía, omnipresente en la obra. Dorotea recobra la cordura que enamoró a su esposo. Él la prefiere sencilla, casera y hacendosa. Antes de caer el telón, el texto indica que el matrimonio celebra su reconciliación con un largo beso.

Tres días después de solicitar la autorización de *La princesa del marrón glacé*, Prada hizo lo propio con *Amo a una actriz*, traducida por Enrique de Rosas. Otras dos compañías más, la de Nini Montión y la de Luis Prendes, pensaban representarla en la temporada 1945-1946. La obra fue permitida a costa de múltiples tachaduras que eliminaran cualquier atisbo de intimidad o de placer carnal, explícito o implícito, entre los protagonistas. Además, el censor Bartolomé Mostaza creyó conveniente eliminar la condescendencia que la heroína siente hacia su madre, a quien, de forma despectiva, considera de otra época.<sup>598</sup> El valor de la comedia reside en un diálogo ágil, ingenioso y algo picante, pero siempre refinado. La pincelada sentimental se incorpora en la fábula endeble: una actriz se debate entre el amor de un admirador y la propuesta de matrimonio con un banquero alemán. Aunque esta posibilidad solo es una tapadera para encubrir el libertinaje que practican tanto Eva Takes como el magnate, la artista decide marcharse a

---

<sup>598</sup> AGA: 73/08489, expt. 191/43.

Italia para vivir de manera independiente. La ternura y el ingenio de su humilde incondicional retienen a Eva, que deja escapar el tren con su equipaje dentro. Hernán no dudó en programar esta entretenida comedia en casi todas las plazas que recorrió durante la temporada. En Andalucía, sobre todo, la utilizó como carta de presentación de su compañía, una decisión que resultó del agrado de la crítica y del público. Antonio Colinos, Federico Górriz y Luis Peña recibieron muchas felicitaciones; naturalmente, no más que Hernán. Como reportó Jorge de la Cueva, su interpretación habría evitado la tentación de que el carácter absorbente del héroe eclipsara su presencia, pero ella «lo salvó sin forzar el suyo [...] defendiéndolo y acusando finísimos detalles de feminidad». Marquerié subrayó la ausencia de excesos o exageraciones que empañaran el trabajo de la actriz, que el crítico malagueño Benito Marín reconocía gracias a la progresión de Hernán, que «viene lo que se dice más hecha».<sup>599</sup> La adecuación al personaje fue un comentario recurrente en la recepción, que acudió a términos semejantes para definirlo: ingenuo, femenino, dinámico, moderno. Del mismo modo que lo había hecho su compañero Luis Peña, Hernán fluctuó «de continuo entre la escena y la pantalla» para encarnar a Eva Takes.<sup>600</sup> Esta es una joven actriz con un pasado humilde y un presente próspero. Su vocación por el teatro y los sacrificios que le ha costado la carrera por el triunfo son la prioridad de su vida: «Una actriz no debe amar más que su carrera: el teatro, sus obras... y a sí misma» (II, 35). No consiente que otros gobiernen su vida —«pero si alguna vez se me ocurre concederme una modesta aventura y me decido a elegir uno de tantos “smokings”, el más enamorado, el más discreto, quiero elegirlo yo» (I, 13-14)— porque tiene la certeza de que solo suya —«Tengo seis semanas de libertad, sin obligaciones... Y tengo ganas de sumergirme en esta primavera brillante... Feliz... sola... errante... [...] creo que es hora de dedicarme algo a mí misma» (I, 16). Su carácter libertino no menoscaba la simpatía de la artista, quien, por otra parte, es retratada como una verdadera inculta. Estos rasgos, que, en *Amo a una actriz*, se asocian al gremio al que pertenece Eva, consiguen trivializar la demanda de independencia de la protagonista.

Algunos críticos repararon en la labor de dirección de Hernán. Más que *servir* primorosamente la escena, García Espina comentó que había imprimido a la comedia el

---

<sup>599</sup> Ver J.C., «Rialto: “Amo a una actriz”», *Ya*, 13-IX-1945, pág. 5; MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: Fue repuesta con gran éxito la comedia de Fodor “Amo a una actriz”», *ABC*, 12-IX-1945, pág. 16, y MARÍN, Benito, «Málaga al día. En el Albéniz. Se presenta la compañía de Josita Hernán con el estreno de “Amo a una actriz”», *La Tarde*, 22-XI-1945, pág. 2.

<sup>600</sup> *Ibidem*.

ritmo y el tono precisos, «con lo que todo el garbo de la acción y del diálogo logran el efecto adecuado».<sup>601</sup> Tal y como se advierte en la caricatura de Garcíagil, en *El Alcázar*, el vestuario ostentó una apariencia fastuosa, ellas con vestido largo, y ellos de frac.

El 2 de agosto Antonio Prada solicitó la autorización preceptiva para representar *Una gran señora*, de Suárez de Deza. Había sido repuesta recientemente por Niní Montían en 1943. Prada obtuvo respuesta favorable un día después.<sup>602</sup> El exceso de ironía en *Una gran señora* desfigura la comedia en una farsa anodina sobre el conflicto entre ser y parecer. Diluidos conflicto y crítica social, *Una gran señora* quedaba en un intento descafeinado de regusto benaventino y en elegante desfile de modelos o «cocktail escénico sabroso» que degustaron, sobre todo, las espectadoras.<sup>603</sup> Una casa de modas es el lugar que el autor escogió como espacio de lo posible para ironizar con la apariencia; porque, en Rasy, las maniqués se visten y desvisten a diario para exhibir los modelos a las clientas y, donde moda es sinónimo de ideología para el autor, para las humildes muchachas, lo es de supervivencia. El engaño se corporeiza mediante el juego y los intereses, y el triunfo de estos, troca el sueño en realidad: ataviada con un vestido de la casa Rasy, Denys se comporta como lo que sueña ser, «una gran señora». Una rica dama inglesa, Lady Chrysler, cree real la apariencia de la maniquí, y le invita a pasar unos días en la Costa Azul. La joven es víctima del ensueño y los intereses de terceros cuando Madame Rasy aprovecha la quiebra de su negocio para chantajearla. Si no continúa la farsa haciendo que culmine en una boda con cualquiera de los Chrysler, Denys irá a la cárcel por robar el vestido y sus compañeras se quedarán sin trabajo. Al final, el amor entre Denys y Adolfo, el hijo de la dama inglesa, desnuda las apariencias.

En la primera mitad de la temporada Hernán utilizó *Una gran señora* como piedra de toque para presentarse en la mayoría de las plazas de la gira. La programó en casi todos

---

<sup>601</sup> G., «Los teatros. Reposición de “Amo a una actriz”», *Informaciones*, 13-IX-1945, pág. 2

<sup>602</sup> Ver AGA: 73/08484, expt. 140/43.

<sup>603</sup> Véase FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Información teatral. En el Muñoz Seca. Estreno de “Una gran señora”», *La Voz*, 17-X-1931, pág. 3. En el estreno —que recogemos de forma sucinta en el epígrafe dedicado a la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino—, Enrique Díez-Canedo fue uno de los pocos críticos que tomaron en serio la propuesta de Suárez de Deza, al recordar la mejor fortuna que la pugna entre ser y parecer por efecto del vestido encontró en *Nostra Dea* (*Nuestra Diosa*), de Massimo Bontempelli, obra que se estrenó en 1926. Sobre esta cuestión, remitimos a MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: «Massimo Bontempelli y la crítica española de entreguerras: nota sobre la recepción de *Nostra Dea* en Madrid (1926)», *Revista de literatura*, 66, núm. 131 (2004), págs. 203-212.

los teatros, salvo en los andaluces, con la excepción del Teatro Cervantes de Almería. Pese a que en Madrid resultó algo fría la acogida, fue buena, en general –el comentario más recurrente elogió la exquisitez del decorado y el lujoso vestuario de las actrices– lo que, por otro lado, evidencia la escasa perspicacia de los críticos. La reposición de *Una gran señora* parece pertinente dos meses después de la firma de la Carta de Naciones Unidas, en San Francisco, que condenó a la dictadura al aislamiento, y el viraje político efectuado por Franco tras la formación de un nuevo gobierno de signo católico, en julio de 1945. Acaso la aparente inocuidad de la pieza nublara el conflicto de intereses que plantea el cambio de vestimenta de Denys y la adquisición de una nueva identidad que acaba resultándole legítima. Puesto que trabaja como maniquí en una casa de modas, el recurso del disfraz obedece a una cuestión de supervivencia, afirmando que «¡En la vida las circunstancias son tantas veces maestras de ceremonias!» (I, 19). Si bien cualquiera de las humildes muchachas que trabajan en la casa Rasy es capaz de aparentar ser quien no es –prostitutas, soldados, señoras refinadas (I, 12)–, lo esencial no varía. La moda cambia pero jamás la elegancia, y por eso esta triunfa sobre aquella, aunque para revelar la verdad haya sido necesario el engaño del disfraz: «Ella [Denys] ha mentido porque es una señora de verdad [...]. Ella cree que nos engaña a todos porque es una muchacha vulgar. Y es al revés. La única engañada es ella, porque es una señora». (III, 59).

La mayoría de los críticos centraron su atención en Hernán –encarna a una joven ambiciosa que aspira a una vida mejor, a la que piensa acceder mediante el matrimonio– pues, como señaló *El Noticiero*, de Cartagena, el resto apenas tenía la oportunidad de destacar. Según este testigo, Hernán interpretó su papel como lo hacía en sus películas, «la muchacha de simpática y graciosa desenvoltura y de voz casi aninada y de agradables inflexiones», «constantemente acusada en la dicción y el ademán, y su cautivadora simpatía», como advirtió el crítico de *Jornada*.<sup>604</sup>

El 14 de agosto de 1945 Antonio Prada solicitaba para la compañía de Hernán y Peña la autorización de *Mary, la insoportable*, de Martínez Sierra y Maura, con la intención de reponerla en los días siguientes. Apenas repuesta después de la fecha de su estreno, en 1926, la comedia permaneció en las sombras hasta septiembre de 1946, cuando fue rescatada por la compañía de Josita Hernán y Antonio Casal. Porque, aunque Prada

---

<sup>604</sup> Ver «Teatro Circo. Circo “Una gran señora”. Compañía de comedias de Josita Hernán», *El Noticiero*, 17-X-1945, pág. 2 y P., «Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán, en el Principal», *Jornada*, 26-IX-1945, pág. 7.



consiguiera la autorización una semana más tarde, *Mary, la insoportable* quedó sin representarse, si bien, como observamos en la publicidad, figura en el repertorio de la compañía Hernán-Peña.

El sobrenombre de la protagonista obedece, según su marido, a la nula educación que Mary recibió de su padre. Álvaro asume instruirla y el mejor modo parece consistir en contrariarla. Solo así la frívola y caprichosa Mary, que llega a separarse para regresar al hogar paterno, consiente volver junto a su esposo. La agilidad, la gracia del diálogo y el humorismo constituyen el valor principal de esta comedia. La imposición o la indiferencia del marido son fundamentales para encauzar la conducta arrojadiza de la joven moderna, que está llamada a ser una mujer. Para el censor, *Mary, la insoportable* era «la típica comedia rosa» pero resolvió autorizarla para mayores de edad. Aunque no se recomendó eliminar la autoría de Martínez Sierra, lo cierto es que, en la edición censurada, de 1926, su nombre aparece tachado.<sup>605</sup>

El caso de *Los vestidos de la señora* es análogo al de *Seis pesetas*. Pese a la exclusividad de representación de la que gozaba la compañía y a su inclusión en el repertorio de estrenos y reposiciones –Antonio Prada había solicitado la autorización el 28 de agosto de 1945–, no podemos confirmar que llegara a representarse durante la gira. En 1944 Montes Agudo encontró el paralelismo entre *Los vestidos de la señora* y la película *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) en el personaje ausente de Margot. Por lo demás, el censor consideró la comedia una mala copia del cine norteamericano «tan insulsa que no ofrece peligrosidad». Desde que Margot lo abandonara, Ricardo evoca de manera obsesiva el recuerdo de su amante gracias a sus vestidos. Maruchi, una modistilla que vestía a Margot, acude al hogar de Ricardo y este la invita a quedarse con la ropa de su mujer. Conforme, Maruchi rechaza a Ricardo porque es demasiado mayor para ella, pero no a su sobrino, Enrique. Ricardo se convierte en su preceptor cuando descubre que es la hija de un amigo suyo, ya fallecido. La nueva relación, casi filial, entre Ricardo y Maruchi despierta los celos del sobrino. Ricardo, sin embargo, sigue añorando a la ausente Margot. La similitud de este personaje, que nunca aparece en escena, así como el de Ricardo, sugiere que Vargas se inspiró en la obra de Hitchcock para plantear el tema de la comedia. No compartimos la opinión del censor de que el autor pretendiera ir más allá en la copia. En esta ocasión, Vargas traslada la acción al salón burgués, donde introduce al tipo castizo de la modistilla. La mayor parte del tiempo Maruchi guarda una

---

<sup>605</sup> Ver AGA: 73/08653, expt. 453/45.

apariencia distinguida pero el comediógrafo preserva el tipo –y, desde luego, aumenta las distancias con respecto al personaje que interpretó Joan Fontaine– advirtiéndole que la heroína no puede ocultar «una solera de modistilla madrileña, que ya procuraremos que vaya saliendo con frecuencia, pero discretamente» (I, 32). El mito de Pigmalión transpira por el leve contorno del personaje, tal y como le ocurría a la protagonista de *Rebecca*, cuando se somete a la petición de Ricardo y se enfunda en la ropa de su predecesora.<sup>606</sup>

Seguramente, cuando Pilar Millán Astray escribió *Sol de España* para Josita Hernán, pretendía repetir el éxito de *La tonta del bote*. La pieza se estrenó en el Teatro-cine Albéniz de Málaga el 24 de noviembre de 1945. El 6 de octubre Prada había solicitado su autorización. Al censor José M. Conde-Salazar y Manzano, el texto no le pareció interesante, si bien lo consideró moralmente intachable. Solo creyó oportuno infligirle algunos tachones para ensombrecer la auténtica identidad «de un personaje moro que dice ser sobrino del Jalifa». Por último, calificó *Sol de España* para mayores de edad.<sup>607</sup> La compañía presentó la obra en Málaga y en Zaragoza, aprovechando, en la segunda plaza, que la acción transcurre en esa ciudad durante las fiestas del Pilar, un detalle que la crítica local elogió sin reservas. El propósito de la autora produjo una comedia floja, empapada de un discurso contradictorio que sincretiza el nacionalismo integrista con un modelo de mujer cosmopolita e instruida, antitético al promulgado por el discurso oficial. Tanto la crítica malagueña como la zaragozana no tardaron en identificar el motivo principal de *Sol de España* –la propia Hernán– y acusaron, por esta razón, las escasas cualidades de la comedia.<sup>608</sup> El primer acto consiste en la presentación de unos personajes variopintos que se reúnen en un hotel: una artista, un torero andaluz, un italiano y un árabe, todos amigos de aquella, un criado gallego, una *femme fatale* y su hija, una simple –interpretada con éxito por Gracita Morales– que airea los negocios estraperlistas de su padre. Uno de los personajes más llamativos del muestrario es el moro Sidi Mohamed, vestido con el atuendo occidental y con fez, que rivaliza con el torero Curro Gallardo por el amor de Sol

---

<sup>606</sup> VARGAS, Luis de: *Los vestidos de la señora*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08308, expt. 1999/41.

<sup>607</sup> MILLÁN ASTRAY, Pilar: *Sol de España*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08662, expt. 556/45.

<sup>608</sup> Ver Zeta, «Teatro. Albéniz. Estreno de la comedia en tres actos de Pilar Millán Astray “Sol de España”», *Sur*, 25-XI-1945, pág. 3; MARÍN, Benito, «En el Albéniz. Estreno de “Sol de España”, de doña Pilar Millán Astray», *La Tarde*, 26-XI-1945, pág. 2; CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los Teatros. Principal. “Sol de España”, estreno», *Heraldo de Aragón*, 19-I-1946, pág. 3; L., «Escenarios. Principal: estreno de “Sol de España”, de Pilar Millán Astray», *Amanecer*, 19-I-1946, pág. 5, y Salanova, «La vida local. Principal. “Sol de España”, de Pilar Millán Astray», *El Noticiero*, 19-I-1946, pág. 7.

de España. Sin embargo, la muchacha lo rechaza porque «nos separa el abismo de nuestras religiones» (II, 23). La cuestión religiosa y, sobre todo, la lógica de la carpintería teatral, justifica que Sol se enamore de un xenófobo que aborrece la cultura antes que de un árabe. Este, no obstante, aparece dignificado en tanto que su distintivo se circunscribe en la tolerancia y el respeto al otro. La acción comienza en el segundo acto, cuando el tutor legal de la artista la reclama en Francia para casarla con su hijo, aprovechándose así de la fortuna de la huérfana. La joven toma una decisión: la legislación francesa es restrictiva y lo más sensato es esperar a cumplir la mayoría de edad para regresar a Zaragoza. No tiene desperdicio el alegato final de la heroína, que anuncia a sus amigos su próxima boda con el torero y preconiza el advenimiento de una nación grande y libre:

¡Iréis todos en mi célebre caravana, andaluces, castellanos, aragoneses, catalanes, gallegos, madrileños, moros y cristianos! ¡Todos juntos por los caminos de la hermosa Patria donde un día bajó del cielo la Virgen del Pilar para enseñarnos que en España tiene que reinar una hermandad que sirva de ejemplo al mundo entero! (III, 38)

El encaje de este discurso en un personaje como Sol de España es, cuanto menos, pintoresco. En su carácter anida una cierta rebeldía femenina que se expresa con voz propia pero que acaba sucumbiendo al fulminante desenlace del matrimonio. Bailarina y actriz cinematográfica —por cuyas venas corre la gracia de Andalucía, aunque ha nacido en la Francia colonial—, es culta y habla en italiano, árabe y francés. Por si no fuera poca su extravagancia, este desvaído trasunto de Josita Hernán protesta contra la tiranía del hombre español hacia la mujer y contra el libre albedrío de este a costa de una esposa cautiva en el hogar. Porque sabe que le costaría su carrera artística, Sol no desea casarse y reafirma su independencia en una intervención que recuerda a la biografía de Hernán:

Hice una película, tuve suerte y a ella le debo mi popularidad. Un empresario listo queriendo explotar el éxito, me contrató de bailarina y los públicos encariñados con la protagonista del film, acuden a los teatros para verme de cerca. [...] odio la esclavitud; amo el sol, el aire libre; quiero divertirme, disfrutar del mundo. Me siento feliz conduciendo mi auto, esquiendo en la nieve... oyendo música, bailando con mis amigos... Prodigar mi afecto y mis sonrisas al público que me aplaude. (I, 20-22)

Sol no se calla ante los prejuicios sociales arrojados contra la mujer artista: «¡El arte practicado como yo lo practico ennoblece!» (30, II). Tampoco es muy ortodoxo que

la protagonista, vestida para la ocasión, inaugure el segundo acto ejecutando un baile moruno. El comportamiento de Sol no inquietó a la crítica porque comprendió que el personaje referenciaba a Hernán y que la obra era una excusa para su lucimiento; más aún, cuando, según Benito Marín, la inseguridad del resto acusaba falta de ensayos. El testimonio del crítico malagueño da cuenta de una interpretación muy personal por parte de la actriz, alejada de la acostumbrada ingenua, pues «le dio a su impreciso personaje una ligera bruma poética acentuada de su [ilegible] y de su arcano pretérito», aludiendo a la «nostalgia de los tiempos vividos bajo el cielo africano».<sup>609</sup>

El 3 de diciembre de 1945 Antonio Prada se dirigía de nuevo al Departamento de Teatro para obtener la autorización de *Una muchacha de ayer*, que Hernán estrenó el 29 de diciembre en el Teatro Arriaga, de Bilbao. El censor, Conde-Salazar y Manzano, no puso reparos al texto, ni siquiera por mencionar a los desafectos Pío Baroja y Valle-Inclán, o las alusiones al –adecuadamente contextualizado– amiguismo político. Dos días más tarde, la obra fue autorizada para mayores de dieciséis años.<sup>610</sup>

La comedia es un canto desmayado a la nostalgia del Madrid de 1900 que, en la crítica, evocó el recuerdo de la novela de Alejandro Pérez Lugín *La Casa de la Troya*. Es a esa «muchacha de ayer» a quien busca Jorge cuando acude al teatro dispuesto a reencontrarse con la modistilla –hoy convertida en una célebre artista–, a quien conoció en la casa de huéspedes que habitó durante su etapa universitaria. Hernán decidió presentar la obra en Bilbao, Zaragoza y Pamplona, plazas importantes que servirían como termómetro antes de estrenarla en Madrid. La crítica no fue excesivamente dura –aunque el estreno en Bilbao reveló la falta de ensayos– pero advirtió de la escasa teatralidad y de la poca originalidad del tema en *Una muchacha de ayer*, escrita acaso con el único fin de mostrar los consabidos tipos del teatro estudiantil enrolándolos en una trama folletinesca y apagada. «Delicioso; pero el teatro no es precisamente una novela de anécdota y evocación», pudo leerse en *Diario de Navarra*. El texto no fue lo único trasnochado del espectáculo. Las fotografías publicadas por *Hierro* descubren una escena recargada –la del segundo acto–, de abajo arriba, con un decorado oscuro a base de papel de pared estampado, y un mobiliario de época, todo ello suministrado por Cornejo. Mucho mejor parado salió el vestuario, de Lacorzán, «de una propiedad que consagra a un director de escena [...] Y, sobre todo, ese atuendo de boda, que ha de costar sin duda un capital».

---

<sup>609</sup> MARÍN, «En el Albéniz. Estreno...», cit.;

<sup>610</sup> Ver AGA: 73/08673, expt. 689/45.

Otras fotografías del montaje de la obra en Madrid dan cuenta del suntuoso decorado del primer acto, que representa un cruce de galerías en la Universidad Central y un patio interior con vegetación, así como del guardarropa de Hernán, que lució, como poco, tres trajes distintos a lo largo de la representación.<sup>611</sup> Una vez más, encarnó a una ingenua, a la que realzó con ropa de época pensada para engrandecer su menuda figura, como consignó Bernardo Bureba Muro, *Burandilla*. Angelita es una modistilla cuya aspiración es debutar en el teatro, como su amiga Paquita, la única estudiante en la Universidad Central. No tarda en enamorarse de Jorge, el nuevo inquilino de la pensión, que resulta ser el autor de su novela rosa favorita. En su relación se interpone el padre del joven, que rechaza a Angelita por pertenecer a una clase social inferior. Pasan los años y la muchacha cumple su sueño, al que pone fin cuando Jorge regresa para casarse con ella.

La compañía incorporó *Un estraperlo de amor* casi al final de la temporada. El 30 de abril de 1946 Prada solicitaba su autorización –que obtuvo al día siguiente– para estrenarla el 10 de mayo en Andalucía y en Marruecos. Sin embargo, no tenemos constancia de que se representara. Subtitulada como «comedia cinematográfica», la censura obligó en 1941 a suprimir la palabra «estraperlo» y el texto adoptó el título alternativo de *Un contrato de amor*. De hecho, la pieza no lo menciona como tal, sino que los personajes hablan de negocio ilícito, delito, estafa, etc. No obstante, en marzo de 1946, el cineasta F. Iquino reclamó al Delegado Nacional de Propaganda que le fuera devuelto el título original a su comedia «por considerarlo más original y más en consonancia con el tono humorístico de la obra». García Espina no tuvo inconveniente en autorizar el cambio. Con un lenguaje escogido para provocar la risa, la pieza se burla de la aristocracia arruinada e incapaz de adaptarse a la realidad cambiante de su alrededor: Carlos es un policía secreto que se hace pasar por comerciante para destapar el negocio de un grupo de estraperlistas. Para ello, adquiere en subasta pública la casa de una baronesa e instala un negocio especializado en insecticidas que, en realidad, es una tapadera para practicar

---

<sup>611</sup> Ver M., «Teatro. Despedida de la Compañía de Josita Hernán y Luis Peña», *Diario de Navarra*, 5-III-1946, pág. 3 y Burandilla, «En el Arriaga. Estreno de “Una muchacha de ayer”, de Francisco Prados [sic] y Juan Valls», *Hierro*, 31-XII-1945, pág. 12. Véanse, además, las fotografías del montaje, en FE, fondo J. Hernán: R-1235, «“Una chica [sic] de ayer”», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer” (I)», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer” (II)», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer” (III)», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer” (IV)», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer” (V)», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer” (VI)», anón., [¿1946?]; «“Una muchacha de ayer con Luis Peña”», anón., [¿1946?], y «“Una muchacha de ayer”-Teatro Albéniz [sic] Madrid», anón., [¿1946?].

el estraperlo. Gracias a la generosidad de Carlos, las antiguas inquilinas, doña Honorata y su sobrina Ofelia, pueden ocupar la segunda planta del inmueble.<sup>612</sup> Si llegó a reponerla, Hernán debió interpretar a la sobrina de la baronesa. Aunque se muestra reticente, la joven, a diferencia de su familia, acepta que tiene trabajar para sobrevivir y, gracias a que habla varios idiomas, Carlos la contrata como secretaria. El policía, enamorado, intenta alejarla de las irregularidades del negocio, que ella, en realidad, advierte vagamente. Inteligencia, altivez y una recta moral distinguen a Ofelia, con o sin dinero, como un verdadero miembro de la aristocracia.

El mismo día que Prada solicitó *Un estraperlo de amor* también incluyó la petición de *Una mujer desconocida* para presentarla en provincias «de Andalucía y Marruecos español». La obra puso el broche a la temporada 1945-1946, que la compañía de Hernán culminó en Madrid. El censor de turno, José María Ortiz, estimó el valor de *Una mujer desconocida* como un mero entretenimiento, chispeante, gracias a su «picaresco desenfadado». No obstante, reparó en la impropia existencia de «un personaje afeminado recargado en sus matices» y recomendó a la compañía, en nombre del buen gusto y la moralidad, «que dicha figura debe despojarse de las características apuntadas y si ello no fuera posible puesto que permanece en escena durante la casi totalidad del desarrollo de la obra convertirlo en una mujer».<sup>613</sup> Quizá Hernán se atuviera a este aviso en Madrid, teniendo en cuenta que el decoro que pedía el censor fue uno de los aciertos que más celebraron las críticas. Acaso lo desoyó unos meses más tarde, ya en la temporada 1946-1947, porque, en el estreno en Bilbao, uno de los críticos señaló la afectación de Antonio Colinos interpretando de forma «repipi» a su personaje. Y, desde luego, la advertencia debió caer definitivamente en el olvido tres años más tarde, entre 1949 y 1950, cuando Hernán ofreció *Una mujer desconocida* en Bilbao y en Gran Canaria. Y es llamativo que el crítico vasco censurara «ese tipo anfibio», de «muy mal gusto», mientras que su homólogo canario celebrara la gracia de su aparición, felizmente encarnada en Germán Algora.<sup>614</sup> Por último, el censor Ortiz autorizó la obra, sin tachaduras, para mayores de dieciséis años. El estreno en Madrid se verificó el 28 de

---

<sup>612</sup> IQUINO, Ignacio F. y Salvador Cerdán: *Un estraperlo de amor*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08400, expt. 2990/42.

<sup>613</sup> Ver AGA: 73/08693, expt. 191/46.

<sup>614</sup> Ver «Teatros y cines. “Una mujer desconocida”», *El Correo español*, 30-X-1946, pág. 3; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Una mujer desconocida”», *Hierro*, 28-VI-1949, pág. 5, y DECARLO, «De teatro. “Una mujer desconocida”», *Falange*, 10-XII-1949, pág. 2.

mayo de 1946 –con arreglo a la censura, tal y como confirmó Agustín de Lucas, delegado provincial de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional– ante una crítica benévola, que acogió la pieza como un honesto entretenimiento, a la sazón de su fina comicidad. Un afortunado híbrido nacido del cine y el teatro, que Cristóbal de Castro prefirió vincular al teatro de enredo, húngaro o italiano.<sup>615</sup> En cierto modo, a pesar de la fluidez de la acción y del diálogo, la obra resulta anodina y el tema de la amnesia y la confusión de personalidad que se deriva de aquella, un tanto deslucido. En síntesis, la acción podría resumirse así: minutos antes de casarse, Ricardo atropella a Natalia, que pierde la memoria a causa de la fuerte conmoción. Puesto que todos a su alrededor están pendientes de averiguar su identidad, Natalia aprovecha la ocasión para hacerse pasar por una afamada ladrona. Cuando ya se ha divertido bastante, confiesa quién es en realidad: una millonaria aburrida.<sup>616</sup>

Lo novedoso en *Una mujer desconocida* es el modelo de feminidad que propone su heroína, alternativo al del nacional catolicismo. Natalia aparece en escena como una mujer moderna, autónoma –se dedica a viajar en compañía de su doncella–, renuente al matrimonio, acostumbrada al flirteo y a fumar con plena libertad. Además, es perspicaz y se divierte engañando al resto. Precisamente, en el primer acto se plantea una situación interesante cuando Ricardo y su criado intentan adivinar la identidad de la desconocida a partir de sus rasgos físicos y de los objetos que guarda en el bolso. La atractiva Natalia, entonces, podría encarnar unos modelos tan variados como contradictorios: soltera, prometida, casada o ser, incluso, una ladrona. A Hernán no le costó trabajo adaptarse a este tipo cinematográfico de mujer desenvuelta, una «chica-ciclón» que juega con la ambigüedad con el fin de –y coincidimos así con Plaza-Agudo– «transgredir las férreas normas sociales, aparentemente sin ningún tipo de consideración moral».<sup>617</sup> La adecuación de la actriz fue reconocida por unanimidad. «Ella, repetimos, es la obra», dictaminó el influyente Emilio Morales de Acevedo.<sup>618</sup> Para caracterizarse, Hernán vistió,

---

<sup>615</sup> Ver CASTRO, Cristóbal de, «Autores y escenarios. Cómic: Estreno de “Una mujer desconocida”, comedia en tres actos de Mercedes Ballesteros de la Torre», *Madrid*, 29-V-1946, pág. 7.

<sup>616</sup> VISCONTI, Sylvia [Mercedes Ballesteros]: *Una mujer desconocida*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08693, expt. 191/46.

<sup>617</sup> PLAZA-AGUDO: «Modelos de identidad femenina...», art. cit., págs. 24-36.

<sup>618</sup> ACEVEDO, E.M. DE, «Mercedes Ballesteros obtiene un éxito en el Cómic con su comedia “Una mujer desconocida”», *Marca*, 30-V-1946, pág. 6. Sobre la labor de Emilio Morales de Acevedo como crítico teatral y censor, véase GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Emilio Morales de Acevedo», en Fernando

al menos, dos conjuntos de corte moderno. El del primer acto lo acompañó de una gorra y, luego, lució un vestido con un pentagrama y una corchea bordados en el pecho, y unos zapatos topolinos. Sus compañeros lucían frac.<sup>619</sup>

No hemos encontrado el permiso de autorización para que Hernán pudiera representar *La chica del gato* y *La tonta del bote*. La primera obra renovó su lugar en el repertorio de la compañía por última vez. Como había sucedido en las temporadas anteriores, la crítica de provincias apenas le prestó atención. Solo fue atendida por la de Madrid –y de forma sumaria– y en Bilbao. *El Correo español* celebró la «total adaptación» de la compañía al género y, particularmente, a esta comedia, «que es lo que ocurre en el extranjero». De Hernán, *Critias* elogió su contención, «sabiendo dar a las escenas sentimentales el debido matiz que no degenera en sensiblería ni acentos con pases de rosca el ya de por sí emocionado texto de Arniches». <sup>620</sup> En cuanto a *La tonta del bote*, igualmente desatendida, el diario turolense *Lucha* acusó el excesivo gesto que los actores secundarios imprimieron a sus castizos personajes. <sup>621</sup>

#### 3.2.3.4.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1945-1946

El itinerario de la gira fue negociándose conforme avanzaba la temporada y sufrió algunas modificaciones importantes, ya que Hernán contaba con regresar a Madrid después de Navidad y establecerse allí una temporada larga. <sup>622</sup> La compañía de Josita Hernán y Luis Peña comenzó su gira en Madrid y se prolongaría durante 271 días, con casi cincuenta días de vacaciones comprendidos entre los meses de marzo y abril de 1946. Desde allí se dirigieron a las provincias del sur –Toledo, Murcia, Andalucía y Ciudad Real–, donde permanecieron hasta diciembre. Luego, pasaron a moverse entre aquellas situadas al noreste –Vizcaya, Zaragoza, Huesca, Castellón de la Plana, Navarra–, para

---

DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 131-135.

<sup>619</sup> Véanse las fotografías del montaje, en FE, fondo J. Hernán: R-1234, «“Una mujer desconocida” (I)», anón., [¿1946?]; «“Una mujer desconocida” (II)», anón., [¿1946?], y «“Una mujer desconocida”. T. Cómic-Madrid», anón., [¿1946?].

<sup>620</sup> Critias, «Teatros y cines. “La chica del gato”», *El Correo español*, 19-XII-1945, pág. 4.

<sup>621</sup> Ver Magurru, «“La tonta del bote”», *Lucha*, 9-II-1946, pág. 3.

<sup>622</sup> Ver «Josita Hernán ya tiene...», cit.



continuar desplazándose de nuevo hacia el sur. Tras actuar en Toledo y en Almería, la compañía puso el broche a la temporada en Madrid.

El 24 de julio de 1945 el Teatro Rialto de Madrid abrió sus puertas a la compañía. Según los críticos, el lleno del local para ver *Susana tiene un secreto* fue rotundo. A cinco, tres y dos pesetas la butaca, la pieza se mantuvo hasta el día 30. Algunos días el precio se devaluó hasta alcanzar la cuota «popular». Tras *Susana tiene un secreto*, la compañía repuso *La chica del gato*, del 31 de julio al 5 de agosto, y *Mariquilla terremoto*, del 7 al 13. *¡No quiero, no quiero!* se mantuvo en cartel desde el 14 hasta el 22 de agosto. Después, del 23 de agosto al 2 de septiembre, la representación de *Una gran señora* incluyó un desfile de modelos, que se anunció en las gacetillas del periódico. La temporada continuó con *Guiñitos*, repuesta del 3 al 10 de septiembre. *Amo a una actriz*, el día 11, clausuró la temporada estival del Teatro Rialto, el 18 de septiembre.<sup>623</sup>

---

<sup>623</sup> Ver A.M., «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: fue repuesta con gran éxito, la comedia de Honorio Maura...», cit.; C., «Rialto: presentación...», cit.; F. DE I., «Teatro. Presentación de Josita Hernán y su compañía», *Pueblo*, 25-VII-1945, pág. 2; CAMARGO, «Teatro. “Susana...», cit.; «Teatro. Rialto: presentación de Josita Hernán», *Arriba*, 25-VII-1945, pág. 4; A., «Novedades teatrales de la semana. Varias reposiciones», *Hoja Oficial del lunes*, 30-VII-1945, pág. 2; F.C.P., «Arriba el telón. Josita Hernán, al frente de su compañía, se presentó en Rialto», *Dígame*, 31-VII-1945, pág. 2; I., «Teatro. Rialto. “La chica del gato”», *Pueblo*, 1-VIII-1945, pág. 2; M., «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto. Reposición de “La chica del gato”, de Arniches», *ABC*, 1-VIII-1945, pág. 16; «Teatro. Reposición de “La chica del gato”», *El Alcázar*, 1-VIII-1945, pág. 2; «Arriba el telón. Reposiciones. “La chica del gato”, en Rialto», *Dígame*, 7-VIII-1945, pág. 2; «Informaciones y noticias teatrales. Rialto. Reposición de “Mariquilla...», cit.; «Rialto: reposición de “Mariquilla Terremoto”», *Madrid*, 8-VIII-1945, pág. 6; «Rialto. Reposición de “Mariquilla Terremoto”», *Pueblo*, 8-VIII-1945, pág. 2; T., «Los teatros. Rialto: Reposición de “Mariquilla Terremoto”», *Informaciones*, 8-VIII-1945, pág. 2; «Arriba el telón. Reposiciones. “Mariquilla Terremoto”, en Rialto», *Dígame*, 14-VIII-1945, pág. 2; A.M., «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: reposición de “No quiero, no quiero”, de Benavente, y merecido triunfo de Josita Hernán», *ABC*, 15-VIII-1945, pág. 26; «Los teatros. Rialto: Reposición de “No quiero, no quiero”», *Informaciones*, 15-VIII-1945, pág. 2; «Teatro. Reposición de “No quiero...», cit.; «Arriba el telón. En los teatros de Madrid no hubo esta semana ningún estreno, pero sí numerosas reposiciones», *Dígame*, 21-VIII-1945, pág. 2; Mencheta, «Informaciones y Noticias Teatrales. El Rialto, Zarzuela y Maravillas», *ABC*, 24-VIII-1945, pág. 14; «Teatro. “Una gran señora”, en Rialto», *Pueblo*, 24-VIII-1945, pág. 2; «Arriba el telón. Reposiciones. En Rialto», *Dígame*, 28-VIII-1945, pág. 2; E.M. DE A., «Teatro. “Guiñitos”, en el Rialto, y homenaje en el R. Victoria», *El Alcázar*, 4-IX-1945, pág. 2; MARQUERÍE, Alfredo, «Rialto: Reposición de “Guiñitos” y nuevo triunfo de Josita Hernán», *ABC*, 4-IX-1945, pág. 3; R.R., «Rialto: “Guiñitos”, de Robert Pleasant Joke», *Ya*, 4-IX-1945, pág. 4; «Arriba el telón. Las novedades teatrales de anoche», *Dígame*, 4-IX-1945, pág. 9; «Autores y escenarios. En Rialto: reposición de comedia de Fedor “Amo a una actriz”», *Arriba*, 12-IX-1945, pág. 8;

El 19, la compañía comenzó su gira en Talavera de la Reina. Del 19 al 23 de septiembre, coincidiendo con las fiestas locales, Hernán programó *Una gran señora*, *La chica del gato*, *Susana tiene un secreto*, *Mariquilla Terremoto* y *¡No quiero, no quiero!* Después, el día 25 el Teatro Principal de Valencia acogió la breve temporada de la compañía. Un día antes, el Cine Rialto de la ciudad había estrenado *Ángela es así*. Los tres primeros días se repuso *Una gran señora*, obra que se alternó con *Amo a una actriz* los cuatro días siguientes. A partir del día 2 *¡No quiero, no quiero!* ocupó el cartel hasta que llegó el turno de *Susana tiene un secreto*, el 5 de octubre. El homenaje y la despedida de la compañía se hicieron a cuenta de *Guiñitos* y *La chica del gato*.<sup>624</sup>

Hernán abandonó Valencia el día 9 y llegó, el 11 de octubre, al Teatro Romea de Murcia. Hasta el día 15 ofreció, a ocho pesetas la butaca, *Una gran señora*, *¡No quiero, no quiero!*, *Amo a una actriz*, *La chica del gato* y *Guiñitos*. A continuación, se trasladó al Teatro Circo, de Cartagena, del 16 al 18 de octubre. *Una gran señora*, *Amo a una actriz* y *Guiñitos*, configuraron el cartel.<sup>625</sup>

---

F. DE I., «Reposición de “Amo a una actriz” en el Rialto», *Pueblo*, 12-IX-1945, pág. 2; MARQUERÍE, «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: Fue repuesta con gran éxito la comedia de Fodor...», cit.; MORALES DE ACEVEDO, E. «Teatro. En el Rialto ha sido repuesta la comedia de Fodor “Amo a una actriz”», *El Alcázar*, 12-IX-1945, pág. 3; G., «Los teatros. Reposición de “Amo a una actriz”», cit.; J.C., «Rialto: “Amo a una actriz”», cit.; «Arriba el telón. “Amo a una actriz”, en Rialto», *Dígame*, 18-IX-1945, pág. 2; «Beneficio y despedida de Josita Hernán», *Informaciones*, 19-IX-1945, pág. 2, y «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: Homenaje a Josita Hernán», *ABC*, 19-IX-1945, pág. 15. Ver, además, los carteles de la temporada estival en Madrid, en FE, fondo J. Hernán: «“Mariquilla Terremoto”», Impr. S. Marcos, Madrid, [1945] y «“Una gran señora”», Impr. S. Marcos, Madrid, [1945].

<sup>624</sup> Véanse los programas de mano FE, fondo J. Hernán: «La gran compañía de estrellas cinematográficas Josita Hernán-Luis Peña», Impr. Ramiro Gómez, Talavera de la Reina, [1945]; y FPSY: «“Una gran señora”», Impr. Ramiro Gómez, Talavera de la Reina, 1945. Además, ver A., «Escenarios. Principal Presentación de Josita Hernán y Luis Peña», *Levante*, 26-IX-1945, pág. 3; P., «Presentación de la compañía...», cit.; P., «La cámara y el telón. Reposición de “Amo a una actriz”, en el Principal», *Jornada*, 29-IX-1945, pág. 10; «Escenarios. Principal. Reposición de “¡No quiero, no quiero!”», *Levante*, 3-X-1945, pág. 3; P., «Reposición de “¡No quiero...”», cit., y G., «Escenarios. Los estrenos de ayer. Principal. Homenaje a Josita Hernán y Luis Peña», *Levante*, 9-X-1945, pág. 2.

<sup>625</sup> Ver P., «Los teatros. Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán», *La Verdad*, 12-X-1945, pág. 8; PEÑAFIEL, Luis, «Espectáculos. Teatro Romea, “Una gran señora”», *Línea*, 12-X-1945, pág. 9; P., «Los teatros. “Amo a una actriz”, ayer en Romea», *La Verdad*, 14-X-1945, pág. 2; PEÑAFIEL, Luis, «Espectáculos. “Amo a una actriz”», *Línea*, 14-X-1945, pág. 5; «Teatro Circo. Circo “Una gran señora”...», cit., y P., «Diario de Cartagena. Teatros. Circo», *La Verdad*, 18-X-1945, pág. 5. Véanse también los carteles de las funciones en Murcia, en BRM: DMUG 2020744, «“Una gran señora”», Tip. Jorge Valls,

Después de unos días en el Teatro Cervantes de Almería –que *Yugo* no reflejó en sus páginas–, la compañía hizo acto de presencia en el Teatro Circo de Albacete. Del 26 al 28 de marzo ofreció *Amo a una actriz*, *Susana tiene un secreto* y *La chica del gato*. La siguiente parada fue en el Teatro Cervantes de Sevilla. Se presentó el día 30 con *Amo a una actriz* y ofreció varias funciones de *Don Juan Tenorio* desde el 31 de octubre hasta el 4 de noviembre. Tras reponer *Amo a una actriz*, *La chica del gato* ocupó el cartel dos días y *Susana tiene un secreto*, otros tres. Desconocemos qué obra despidió la ciudad, el día 12. Del 13 al 15, la compañía estrenó en Jerez de la Frontera (Cádiz) *Amo a una actriz*, repuso *Susana tiene un secreto* y terminó estrenando *Guiñitos*. El precio osciló entre ocho y dos pesetas, incluido el porcentaje de «mendicidad» que incorporaba la empresa, sin incluir los diez céntimos que, además, se recogían para la «Junta Benéfica Local».<sup>626</sup>

Córdoba fue la plaza siguiente. A ocho pesetas la butaca, el Teatro Duque de Rivas acogió los estrenos de *Amo a una actriz*, el 16 de noviembre, y *Guiñitos* el día 20, así como la representación de *La chica del gato* entre medias, el 18 y 19. El 21 de noviembre Hernán ya se encontraba en Málaga para presentar *Amo a una actriz*. Dedicó los dos días siguientes a reponer *Susana tiene un secreto* y *Mariquilla Terremoto*. Precedida de la función de *Guiñitos* de esa tarde, el 24 se estrenó *Sol de España*, un acontecimiento nacional que contó con la asistencia de su autora, Millán Astray. La obra aguantó un día más en cartel y, para despedirse, el 26, Hernán repuso *La chica del gato*, para la cual, la empresa rebajó la entrada al 50%, a casi tres pesetas. La pista de la compañía se pierde

---

Murcia, 1945; «“No quiero, no quiero”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003687>; «La chica del gato», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003688>, y «“Guiñitos”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003689> (fecha de consulta: 3 de abril de 2016); y el programa de mano del espectáculo en Cartagena, en FE, fondo J. Hernán: «Josita Hernán-Luis Peña», Impr. Garnero, Cartagena, 1945.

<sup>626</sup> Ver E., «Teatros. Cervantes. Josita Hernán y Luis Peña», *Sevilla*, 1-XI-1945, pág. 3; IGARFE, «Teatrales. Josita Hernán y Luis Peña se presentan con “Amo a una actriz”, en Cervantes», *El Correo de Andalucía*, 1-XI-1945, pág. 7. Véanse los carteles de las representaciones en Albacete, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/158, «“La chica del gato”», Gráficas Panadero, Albacete, 1945; 02.03.01.01.28971/028970/160, «“Susana tiene un secreto”», Gráficas Panadero, Albacete, 1945, y 02.03.01.01.28971/028970/159, «“Amo a una actriz”», Gráficas Panadero, Albacete, 1945. También, ver los programas de mano impresos en Sevilla y en Jerez de la Frontera, en FE, fondo J. Hernán: «“Don Juan Tenorio”», Impr. F. Vera, Sevilla, 1945, y MOAT: «Teatro Villamarta», Impr. Jerez Gráfico, 1945.

hasta el 2 de diciembre, cuando reaparece en el Teatro San Ildefonso de Linares con *Amo a una actriz*. Ignoramos la obra elegida el día posterior. El 4 de diciembre ofreció dos funciones de *Guiñitos* a siete pesetas la butaca, y a casi dos, la entrada general. La compañía se despidió al día siguiente con *Susana tiene un secreto*.<sup>627</sup>

El 11 de diciembre de 1945 se presentó en el Teatro Arriaga de la capital vizcaína con *Guiñitos*. Las funciones del día 13 de *Amo a una actriz* se dedicaron a «las modistillas de Bilbao». Así, en *El Correo español* se leía: «Advertencia. Entre las primeras 400 modistillas que se presenten en la taquilla del teatro a las 11:30 de la mañana se distribuirán gratis 200 localidades de paraíso para la función de la tarde y 200 para la de la noche». <sup>628</sup> La obra se mantuvo en cartel cuatro días, uno combinado con *Guiñitos*. El 18, la compañía repuso *La chica del gato* y, un día después, *¡No quiero, no quiero!*, con precios a una y tres pesetas en paraíso y anfiteatro. La obra escogida para la función de tarde del 24 de diciembre fue *Mariquilla terremoto*, que se combinó con *La chica del gato* el día de Navidad. La pieza de Arniches continuó un día más. Hernán dedicó los dos siguientes, 27 y 28, al ensayo de *Una muchacha de ayer*, aunque por las tardes ofreció la reposición de *Una gran señora* y el consabido desfile de modelos. El 29 de diciembre tuvo lugar el estreno nacional de *Una muchacha de ayer*, que pudo verse hasta el día 31. El 1 de enero de 1946 la compañía ofreció tres funciones de *Una gran señora*. Los días restantes, hasta el día 6, se dedicó a reponer *Susana tiene un secreto* y *La tonta del bote*.<sup>629</sup>

*Amo una actriz* inauguró la temporada de la compañía de Hernán en el Teatro Principal de Zaragoza el 8 de enero. El 10, la actriz repuso *Una gran señora* y, el 12, *La tonta del bote*. El primer estreno de la compañía en la ciudad fue a cargo de *Una*

---

<sup>627</sup> Ver M., «Crítica de espectáculos. Josita Hernán y Luis Peña presentaron con éxito la comedia “Amo a una actriz”», *Córdoba*, 17-XI-1945, pág. 4; M., «Espectáculos. “Guiñitos”. Despedida de la Compañía de Josita Hernán y Luis Peña», *Córdoba*, 21-XI-1945, pág. 2; MARÍN, «Málaga al día...», cit.; Zeta, «Teatro. Albéniz. Estreno de la comedia...», cit.; MARÍN, «En el Albéniz. Estreno...», cit.; «Teatro. Actuación de Josita Hernán y Luis Peña», *Jaén*, 4-XII-1945, pág. 4, y «Teatro. “Guiñitos”...», cit. Además, véase el cartel de la función en Jaén, en FPSY: «“Susana tiene un secreto”», s. impr., [1945].

<sup>628</sup> Ver «Cartelera», *El Correo español*, 13-XII-1945, pág. 4.

<sup>629</sup> Ver Critias, «Teatros y cines. “Guiñitos”», *El Correo español*, 12-XII-1945, pág. 4; «Teatros y cines. “La chica del gato”», cit.; Critias, «Teatros y cines. “No quiero, no quiero”», cit.; «Teatros y cines. “Mariquilla Terremoto”», cit.; Critias, «Teatros y cines. Reposición de “Una gran señora”, en el Arriaga. Autocrítica de la comedia que se estrena mañana, titulada “Una muchacha de ayer”», *El Correo español*, 28-XII-1945, pág. 4; Burandilla, «En el Arriaga...», cit., y Critias, «Teatros y cines. “Una muchacha de ayer”», *El Correo español*, 31-XII-1945, pág. 9.

*muchacha de ayer* y, el segundo, de *Sol de España*, el 15 y el 18 de enero, de manera respectiva. El resto de días corrieron a cuenta de *La chica del gato*, que probablemente puso el broche a la temporada de la compañía en la ciudad, el día 21.<sup>630</sup>

Aunque el debut en el Teatro Olimpia de Huesca estaba previsto para el 23 de enero, las inclemencias del tiempo y la accidentada carretera impidieron que la compañía llegara a tiempo. Los actores habían previsto actuar allí dos días, por lo que solo pudieron ofrecer dos funciones de *Mariquilla Terremoto*. Casi una semana más tarde, el 30 de enero, la compañía apareció fugazmente en el Teatro Victoria de Lérida con una función doble de *Una gran señora*, obra de estreno en la ciudad.<sup>631</sup>

En el Teatro Principal de Castellón de la Plana la compañía debutó el 2 de febrero con *La tonta del bote* aunque, en un primer momento, la cartelera había anunciado que el acontecimiento se produciría con *Una gran señora*. El día 3 Hernán estrenó *Susana tiene un secreto*, repuso *Amo a una actriz* al día siguiente y, el 5, la compañía se despidió con el estreno de *Una gran señora*. Un día más tarde, 6 de febrero de 1946, la compañía debutaba en el Cinema Victoria de Teruel con *La tonta del bote*, que se repitió un día más. El 8 representó *Susana tiene un secreto* y, el 9, *Una gran señora*, con la que se despidió de la localidad. El periódico solo dedicó un espacio a la representación de la célebre comedia de Millán Astray.<sup>632</sup>

---

<sup>630</sup> Ver CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los Teatros. Principal. Presentación de la compañía de Josita Hernán, con “Amo a una actriz”», *Heraldo de Aragón*, 9-I-1946, pág. 3; «Escenarios. Principal: Presentación de Josita Hernán», *Amanecer*, 9-I-1946, pág. 5; CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los Teatros. Principal. “Una muchacha de ayer”, estreno», *Heraldo de Aragón*, 16-I-1946, pág. 3; L., «Escenarios. Principal: “Una muchacha de ayer”», *Amanecer*, 16-I-1946, pág. 5; CISTUÉ DE CASTRO, «Los Teatros. Principal. “Sol de España”...», cit.; L., «Escenarios. Principal: estreno de “Sol de España”...», cit., y Salanova, «La vida local. Principal. “Sol de España”...», cit.

<sup>631</sup> Ver Jaime, «Josita Hernán y Luis Peña, a los quince minutos de su llegada a Huesca hablan para “Nueva España”», *Nueva España*, 23-I-1946, pág. 2 y «Visto y oído. Josita Hernán, campeona mundial de la simpatía», *La Mañana*, 31-I-1946, pág. 4.

<sup>632</sup> Ver S., «Cines y teatros. Teatro Principal», *Mediterráneo*, 3-II-1946, pág. 3; S., «Cines y teatros. Teatro Principal», *Mediterráneo*, 5-II-1946, pág. 2; Joaquinito, «Cines y teatros. Teatro Principal», *Mediterráneo*, 6-II-1946, pág. 2, y Magurru, «“La tonta del bote”», cit. Véanse los carteles de las funciones en Castellón, en AMCP: «“Una gran señora”», I. G. Viladot, Barcelona, 1946; «“Una gran señora”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1946; «“Susana tiene un secreto”», Gráficas Barberá, Castellón, 1946, y «“Amo a una actriz”», I. G. Viladot, Barcelona, 1946.

No disponemos de información sobre el paradero de la compañía hasta casi el final de febrero, pero es posible ubicarla hacia el día 14 en el Teatro Gaztambide de Tudela (Navarra). Más tarde, el 20, Hernán y Peña se presentaban en Logroño, en el Teatro Bretón de los Herreros, con *Una gran señora*. El resto de días representaron *Amo a una actriz*, *Guiñitos*, *La chica del gato*, y se despidieron con *La tonta del bote*, el 24. Dos días después, aparecían en Pamplona con *Amo a una actriz*. Hasta el 4 de marzo el escenario del Teatro Gayarre acogió los montajes de *Mariquilla Terremoto*, *Guiñitos*, *Una gran señora*, *La tonta del bote*, *La chica del gato* y *Una muchacha de ayer*. El precio de la butaca osciló entre cuatro y cinco pesetas. La prensa local suscribió que el siguiente destino de la compañía era el municipio navarro de Estella pero desconocemos las fechas. No tendremos más noticias de la formación hasta bien avanzado el mes de abril, tal vez por el descanso de la Semana Santa.<sup>633</sup>

Ya incorporado Jorge Mistral como primer actor, el 20 de abril, Sábado de Gloria, Hernán reapareció en el Teatro Rojas de Toledo con *Una gran señora*. Los dos días siguientes prosiguió con *Susana tiene un secreto* y *Amo a una actriz*. Desde allí, la emprendió el camino hacia Andalucía. En una fecha imprecisa, reapareció en el Teatro San Ildefonso de Linares con *La tonta del bote* y se despidió, al día siguiente, con *Susana tiene un secreto*. Antes o después de esta fugaz actuación, Hernán permaneció en el Teatro Cervantes de Jaén del 25 al 29 de abril. Hemos podido constatar la representación inaugural, con *La tonta del bote*, y la despedida, con *Guiñitos*. La notable falta de cobertura por parte de los periódicos *Jaén* e *Ideal* obedece a la eliminación de la cartelera –y, por supuesto, de la sección teatral–, ya que la estancia de la compañía en la ciudad

---

<sup>633</sup> Ver «Espectáculos. Teatro. “Una gran señora”», *Nueva Rioja*, 21-II-1946, pág. 3; E.E., «Teatro. Gran éxito de la Compañía de Josita Hernán y Luis Peña», *Diario de Navarra*, 27-II-1946, pág. 2; GARCÍA LACABE, «Teatro. Con el estreno de la comedia “Amo a una actriz” presentóse ayer la Compañía de Josita Hernán», *El Pensamiento navarro*, 27-II-1946, pág. 2; GARCÍA LACABE, «Teatro. “Mariquilla Terremoto” en el Gayarre», *El Pensamiento navarro*, 28-III-1946, pág. 2; M., «Cines y teatros. “Mariquilla Terremoto”», cit.; GARCÍA LACABE, «Teatro. “Guiñitos”, comedia traducida por Gutiérrez Roig», *El Pensamiento navarro*, 1-III-1946, pág. 3; M., «Teatros y cines. “Guiñitos”», cit.; G. L., «Teatro. “Una gran señora” de Suárez de Deza», *El Pensamiento navarro*, 2-III-1946, pág. 4; «Teatro y cine. Gran éxito de “La tonta del bote”», *El Pensamiento navarro*, 3-III-1946, pág. 5; M., «Teatros y cines. Comedias en “Gayarre”», *Diario de Navarra*, 3-III-1946, pág. 3; GARCÍA LACABE, «Teatro. Brillante despedida de la Compañía de Josita Hernán y Luis Peña», *El Pensamiento navarro*, 5-III-1946, pág. 4, y M., «Teatro. Despedida...», cit.

coincidió con la la romería de la Virgen de la Cabeza de Andújar, cuya actualidad copó el contenido de los rotativos.<sup>634</sup>

Del 1 al 5 de mayo la compañía se estableció en el Teatro Cervantes de Almería. El primer día estrenó *Una gran señora*, que fue sucedida por *Susana tiene un secreto* y *Amo a una actriz*. Los dos días restantes repuso *Mariquilla terremoto* y *La tonta del bote*. La gira debía continuar por la provincia y seguir en Marruecos. No tenemos más noticias, ni disipan nuestras dudas los periódicos *El Faro de Ceuta* ni *El Telegrama del Rif*, de Melilla. No obstante, barruntar este itinerario resulta arriesgado, considerando que la compañía volverá a la capital nueve días más tarde.<sup>635</sup>

El 14 de mayo de 1946, en el Teatro Cómico de Madrid —el precio de la butaca no bajó de las siete pesetas—, la compañía se presentó con *Una gran señora*. El 22 de mayo *¡No quiero, no quiero!* adquirió una gran notoriedad gracias a la asistencia de su autor, Benavente, y de Luis Fernández Ardavín, Pilar Millán Astray y otras personalidades de renombre. El 28 de mayo Hernán estrenó *Una mujer desconocida*, que mantuvo en cartel hasta el 9 de junio. La compañía se disolvería antes del día 20.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Véanse los carteles de las funciones en Toledo y Linares, en FE, fondo J. Hernán: «“Una gran señora”», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, [1946]; «“Susana tiene un secreto”», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, [1946]; «La tonta del bote», Impr. San José, Linares, [1946]; «“Susana tiene un secreto”», Impr. San José, Linares, [1946]; y el programa de mano y el cartel de la función en Jaén, en FE, fondo J. Hernán: «Teatro Cervantes», Impr. Gutenberg, Jaén, [1946] y «“Guiñitos”», Impr. Gutenberg, Jaén, 1946. Además, remitimos a *Jaen*, 25-IV-1946, pág. 4 y «Teatros y cines. Anoche, con gran éxito, se presentó la compañía de Josita Hernán», *Ideal*, 25-IV-1946, pág. 6.

<sup>635</sup> Ver Jove, «Escenarios. Josita Hernán en Cervantes», *Yugo*, 2-V-1946, pág. 5; y, además, FE, fondo J. Hernán: programa de mano «Teatro Cervantes», Impr. Peláez, Almería, 1946; cartel «“Amo a una actriz”», Impr. Peláez, Almería, 1946. Consúltase también AGA: 73/08400, expt. 2990/42.

<sup>636</sup> Ver C., «Autores y escenarios. Cómico: presentación de Josita Hernán con “Una gran señora”, de Suárez de Deza», *Madrid*, 15-V-1946, pág. 10; EMA, «Proscenio. La Compañía de Josita Hernán debutó ayer en el Cómico», *Marca*, 15-V-1946, pág. 6; «Teatro. Presentación de Josita Hernán», *El Alcázar*, 15-V-1946, pág. 8; «Informaciones teatrales. Reaparece Josita Hernán», *Informaciones*, 15-V-1946, pág. 2; «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Cómico: presentación de Josita Hernán con “Una gran señora”, de Suárez de Deza», *ABC*, 15-V-1946, pág. 29; «Arriba el telón. Presentación de la compañía de Josita Hernán en el Cómico», *Dígame*, 21-V-1946, pág. 2; A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Cómico: homenaje a Benavente», *ABC*, 23-V-1946, pág. 28; C., «Autores y escenarios. Cómico: homenaje a Benavente. “¡No quiero, no quiero!”», *Madrid*, 23-V-1946, pág. 7; «Teatro. Homenaje a don Jacinto Benavente», *El Alcázar*, 23-V-1946, pág. 8; «Arriba el telón. Homenaje a Benavente en el Cómico», *Dígame*, 28-V-1946, pág. 2; A.C., «Informaciones teatrales. Crónica de estrenos. “Una mujer

### 3.2.3.5. *Compañía de Comedia Josita Hernán y Antonio Casal (1946-1947)*

#### 3.2.3.5.1. Origen, composición y características de la compañía

Concluido el rodaje de la película *Las inquietudes de Shanti Andía*, Josita Hernán regresó al teatro en septiembre de 1946. En el Teatro Madrid se encontraba actuando la compañía titular, encabezada por Mariano Asquerino, a la que Hernán se incorporó como primera actriz para debutar con *Mary, la insoportable* el día 2. Una semana más tarde, Antonio Prada y Notario, «empresario de su Compañía de Comedias», la contrató como primera actriz hasta el 19 de marzo de 1947, para actuar en provincias, Madrid y Barcelona, a partir de la segunda quincena de septiembre. No obstante, acordaron la posibilidad de prorrogar el contrato si las circunstancias eran propicias. Hernán cobraría a diario, en concepto de dieta, cuatrocientas sesenta pesetas, que destinaría a los gastos ocasionados por «ropas, pinturas, etc.», un montante que ascendía a quinientas al añadir el sueldo de cuarenta pesetas. El cobro efectivo de esta cantidad sería semanal «y sin perder fecha, aunque tenga que perder algún día la Compañía». En Madrid, el sueldo se fijó en cuatrocientas pesetas. Por otra parte, la tercera cláusula del contrato fijaba el nombre de la compañía como «Josita Hernán-Antonio Casal», que debía figurar «en todos los carteles, programas, periódicos y cuanta propaganda se haga [...] siempre en igual tamaño de letra». La cuarta condición sometía a la artista a la dirección del primer actor Salvador Soler Marí y añadía que «las obras a representar tanto de repertorio como de estreno serán de común acuerdo entre Antonio Casal, la Srta. Josita Hernán, la Dirección y el Sr. Prada como empresario». El acuerdo contractual entre el empresario y la actriz finalizaba con el derecho de esta a disponer de dos billetes de primera clase en todos los

---

desconocida”, en el teatro Cómico», *Informaciones*, 29-V-1946, pág. 6; AGUADO, Emiliano, «Teatro Cómico: Estreno de “Una mujer desconocida”, comedia en tres actos, original de Mercedes Ballesteros de la Torre», *Pueblo*, 29-V-1946, pág. 9; CASTRO, «Autores y escenarios...», cit.; HERRERO, Lucas G., «Teatro. Cómico. “Una mujer desconocida”, de Mercedes Ballesteros de la Torre», *Ya*, 29-V-1946, pág. 4; SÁNCHEZ CAMARGO, «Los estrenos de anoche», *El Alcázar*, 29-V-1946, pág. 8; ACEVEDO, E.M. DE «Mercedes Ballesteros...», cit.; «Arriba el telón. En el Cómico. Estreno de “Una mujer desconocida”», *Dígame*, 4-VI-1946, pág. 2, y B., «Mercedes siente predilección por el final del tercer acto», *Pueblo*, 29-V-1946, pág. 9. Además, véanse las fotografías de *¡No quiero, no quiero!*, en FE, fondo J. Hernán: R-1253, «“No quiero, no quiero”, de Benavente», anón., [¿1946?]; R-1240, «“No quiero, no quiero”», anón., [¿1946?]; y en FPSY: «“No quiero, no quiero”», anón., [¿1946?].



viajes –uno para ella y el otro, presumiblemente, para su madre–, «así como todas las consideraciones debidas por ser la primera figura femenina de la Compañía».<sup>637</sup>

El elenco artístico de la compañía, además de Casal como primer galán y Soler Marí como primer actor y director de la compañía, contó con los siguientes actores y actrices, que se incorporaron y abandonaron la compañía a lo largo de la temporada: Amalia Alfaro, Carlos Alonso, José Bernal, Montserrat Blanch, Pepita del Cid, Antonio Colinos, Adela Escartín, Lola García, Ricardo García Urrutia, Federico Górriz, Juan de Haro, Pablo Lastra, Maruja Lázaro, Tomás Martín Cao, Julio Montijano, Elvira Moya, Juan Navarro, Antonio Prieto –que sustituyó como primer actor a Soler-Marí a partir de la actuación en Zaragoza– y Ana de Siria. En cuanto al resto de la compañía, el representante, Ángel Prada, falleció en Teruel, en plena gira, y fue sustituido por Antonio de Benito.<sup>638</sup> El hermano del finado, Antonio Prada, figuraba como gerente en Madrid. Los dos apuntadores eran Sebastián Abollo y Manuel Navarro. El maquinista, José Lorente. Por su parte, Viuda de López y Muñoz firmaba los decorados, mientras que lo concerniente a sastrería y *atrezzo* corría a cuenta de la empresa.

#### 3.2.3.5.2. Repertorio de la compañía

El repertorio de la compañía se compuso con cinco obras que Josita Hernán ya había llevado en su compañía la temporada anterior: *Una mujer desconocida*, *¡No quiero, no quiero!*, *La tonta del bote*, *Guiñitos* y *Una muchacha de ayer*, a las que se sumaron las reposiciones *Un hombre de negocios*, de Manuel López Marín y Luis García Sicilia, *Pigmalión*, de Shaw, y *Mary, la insoportable*, de Martínez Sierra y Maura. Cuatro fueron las novedades a estrenar durante la gira, si bien se representaron en muy pocas ciudades, salvo la primera que referimos: *El amor ha bajado del cielo*, de Vicente Escrivá y Vicente Vila-Belda, *Un marido con descuento*, de Trini Mollar, *La casa*, de Pemán y *Cuando sueñan los maridos*, de Francisco Prada. Habrían sido cinco, de haberse estrenado *Moldes*, escrita por Rafael Urbano para la actriz. Ni esta ni *Cuando sueñan los maridos* – que se estrenó en Navarra– consta en los expedientes de censura teatral.<sup>639</sup> El resultado

---

<sup>637</sup> Contrato laboral mecan. «adicional, anexo al de trabajo» fechado en Madrid el 9 de septiembre de 1946, firmado por Antonio Prada y Notario y Josita Hernán, en FPSY.

<sup>638</sup> Véase «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 24-V-1946, pág. 5.

<sup>639</sup> Ver «Una obra de Rafael Urbano para Josita Hernán», *Marca*, 21-IX-1946, pág. 6.

fue un repertorio en el que predominó la comedia. Sobre todo, permitió a la compañía sacudir su registro costumbrista, con la excepción de la imprescindible *La tonta del bote*. *El amor ha bajado del cielo*, la obra más representada, con treinta y seis funciones, inauguró casi todas las plazas de la gira, como le ocurrió a *Mary, la insoportable*, con treinta y dos. *¡No quiero, no quiero!* y *Guiñitos* también fueron estratégicas para el éxito de la compañía.

A diferencia de las temporadas precedentes, en la de 1946-1947 no todos los papeles interpretados por Hernán en cada obra sobresalieron por encima del resto de los personajes. La actriz, que continuó volcándose en papeles de mujer joven caracterizada su temperamento fuerte o relajamiento de costumbres, debió compartir su protagonismo con Casal en casi la totalidad del repertorio.

La primera obra para la que Antonio Prada solicitó, el 23 de julio de 1946, el permiso de autorización a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, fue el texto en el que se había basado la película recientemente protagonizada por Hernán y Casal, *Un hombre de negocios*. La obra se autorizó el día 27. Sin embargo, el documento que había conseguido Prada era exclusivo para la compañía de Mariano Asquerino —en la que figuraba Casal—, que había estado actuando en el Teatro Madrid antes del debut de Josita Hernán. El error le costó a la compañía de la artista la desautorización, el 21 de febrero de 1947, de *Un hombre de negocios* en el Teatro Bretón de los Herreros de Salamanca, con el consiguiente trastorno económico que se le ocasionaba a la empresa, «ya que se tenían montados los decorados, vendido parte del taquillaje, etc.». La súplica del delegado provincial del SNE revocó la medida.<sup>640</sup> La comedia, censurada en 1942 por Antonio Pastor —«es una bobada, pero entretenida y con gracia, estimo puede autorizarse»—, fue repuesta varias veces durante la década. En 1943 la Delegación Nacional de Propaganda ordenó la supresión «tanto en las funciones de tarde como en las de noche, de los besos en la boca que en la obra *Un hombre de negocios* se prodigan con excesiva frecuencia».<sup>641</sup>

---

<sup>640</sup> Ver AGA, 73/08461, expt. 3601/42: oficio núm. 484/47 fechado en Salamanca el 22 de marzo de 1947, del secretario provincial en funciones de delegado de Salamanca al director general de Cinematografía y Teatro, y LÓPEZ MARÍN, Manuel y Luis GARCÍA SICILIA: *Un hombre de negocios*. Inédito. Ej. mecan.

<sup>641</sup> Ver AGA, 73/08461, expt. 3601/42: oficio núm. 3960 fechado en Madrid el 10 de noviembre de 1943, de la Delegación Nacional de Propaganda al empresario del Teatro Fontalba. *Un hombre de negocios* se estrenó el 28 de septiembre de 1943 en el Teatro Fontalba de Madrid. La respuesta del director gerente, Francisco Cervantes, no se hizo esperar, y alegó que, a quien debía llamársele la atención era al primer actor y director de la compañía que actuaba en su local: «para que se abstenga en lo sucesivo de estampar

Como ya referimos con anterioridad, la farsa se sirve, para su desarrollo, del engaño de la personalidad y del matrimonio de conveniencia. En la pareja ficticia que forman Nina y Fernando, ella le trata con la dureza impropia en una mujer, según el modelo de ángel del hogar —«es usted soltero... pero, acuérdesse de que es usted mi marido» (II, 14)— y planea deshacerse de él, en cuanto cobre la herencia. A diferencia de lo que ocurre en la adaptación al cine, el comportamiento de la heroína motiva que Fernando la abandone decepcionado y la obra termine con un sabor agri dulce. Nina, la mujer joven y moderna —debía fumar en escena—, enérgica y de mal genio, se queda sola y reconoce haber querido a Fernando. No disponemos de críticas para conocer el trabajo de Hernán en la comedia, pero es de suponer que no fue muy distinto del de la película.

El 27 de agosto de 1946 Francisco Prada se dirigía al Dirección General de Cinematografía y Teatro enviando una segunda versión del tercer acto de *Una muchacha de ayer*, en el que había introducido ligeras modificaciones con respecto a la versión que, un año antes, había aprobado el Departamento de Teatro. La rectificación más interesante alteró el final de la obra. En la primera versión, cuando Angelita resuelve abandonar el mundo del espectáculo para casarse, sentencia «El valor, en la mujer española, es y será siempre, la suprema virtud de nuestra raza» (III, 25). En la segunda versión se sustituyó esta declaración por un aserto antibelicista en pro del amor como única arma lícita de la humanidad (III, 23). El 4 de septiembre Morales de Acevedo revisaba el texto sin encontrar reparos —«las leves alusiones políticas se refieren a sucesos de medio siglo acá»— a «una cosa discreta nada más», simpática y sentimental, que creyó tolerable para mayores de dieciséis años. Ese mismo día, la compañía de Hernán obtuvo la autorización.<sup>642</sup> Recordemos que la obra había sido estrenada en el Teatro Arriaga de Bilbao el 29 de diciembre de 1945. La reposición era comprometida —uno de los autores era el representante de la compañía—, pues desoía el aviso de los críticos de Bilbao, Zaragoza y Pamplona que, en la temporada anterior, anticiparon un futuro poco halagüeño para *Una muchacha de ayer* en la capital. Y, en efecto, la crítica madrileña cargó contra el anacronismo de Prada y Valls, que recibieron el castigo del público con protestas y el temido pateo el día del estreno, el 9 de septiembre de 1946 en el Teatro Madrid.

---

besos en la boca. [...] Pero sí, a pesar de nuestra advertencia, el referido actor continuara prodigando dichas expresiones de amor, nosotros suplicamos a V.I. se sirva tener en cuenta que la responsabilidad de ello debe recaer exclusivamente sobre D. Rafael Rivelles [...]».

<sup>642</sup> Ver 73/08673, expt. 689/45, y PRADA, Francisco y Juan VALLS: *Una muchacha de ayer*. Inédito, [1945]. Ej. mecan.

Hubo división de opiniones en lo tocante a la interpretación. Salvo *El Alcázar*, *Madrid* y *Dígame*, el resto de los periódicos elogió sin reservas a los actores. Sánchez Camargo acusó al elenco artístico de no saberse el papel, excepción de la que se libraron Hernán y Casal. El exigente crítico de *El Alcázar* —como crítico de arte, lo era, sobre todo, en el aspecto plástico— celebró los decorados, como la totalidad de sus colegas, no así el vestuario, que juzgó irregular pero aceptable. Más comprensivo resultó el crítico de *Madrid*, que adujo la inseguridad, los silencios, las indecisiones a los nervios provocados por la actitud desfavorable del público. De Casal, Leocadio Mejías aseguró la eficacia de su actuación, «más graciosa por las “morcillas” que se le ocurren que por los chistes que no se les ocurrieron a los autores». En cuanto a Hernán —«talle encorsetado de avispa y sonrisa perpetua de encantadora feminidad»—, tanto ella como Rosita Yarza, lograron, a su parecer, buenos resultados.<sup>643</sup>

*El amor ha bajado del cielo* se estrenó en el Gran Teatro de Córdoba el 30 de septiembre de 1946. Dos semanas antes, Antonio Prada había solicitado su autorización, que obtuvo el día del estreno. El censor José María Ortiz se encontró con una comedia blanca —«que posee una emoción rosa»—, tolerable por completo para menores. Se trata de una comedia cinematográfica aderezada con ingredientes que garanticen el placer del público, sobre todo, femenino. Los diálogos contienen leves salpicaduras de pesimismo dado que la acción se despliega durante la Segunda Guerra Mundial y se mencionan algunas truculencias que, empero, no emborronan la blancura en *El amor ha bajado del cielo*: el aviador Tony Sanders sufre un accidente aéreo que interrumpe su viaje a Londres, pero que le permite conocer a Alicia Oakland. La incertidumbre de la guerra entrega al antiguo mecánico norteamericano de Ford y a la aristócrata inglesa a un amor incondicional que sortea toda adversidad: el pragmatismo norteamericano triunfa sobre la mentalidad europea más rancia. El axioma se despacha nada más comenzar la obra, cuando el linajado padre de la heroína afirma la obligación que, en tiempos de guerra, cada pueblo contrae con su propia historia y los principios que emanan de esta. Entonces,

---

<sup>643</sup> Ver SÁNCHEZ CAMARGO, «Teatros. Aplausos y siseos se mezclaron en el estreno de anoche», *El Alcázar*, 10-IX-1946, pág. 5; J.M.A., «Autores y escenarios. En el Teatro Madrid. Estreno de “Una muchacha de ayer”, de los Sres. Prada y Valls», *Madrid*, 10-IX-1946, pág. 4, y MEJÍAS, Leocadio, «Estreno entre bastidores», *Madrid*, 10-IX-1946, pág. 4.

un oficial irlandés le contradice, contestándole que «no debiera haber más principio que el del amor» (I, 3).<sup>644</sup>

La comedia constituyó una de las grandes apuestas de la compañía, que la estrenó en casi todas las plazas de la gira. El éxito comercial era previsible, como señaló un testigo del estreno en Valencia: «[...] esto de que un novio pueda llover de lo alto, es siempre un espectáculo esperanzados para las muchachas [...] en una época histórica de restricciones de todo género».<sup>645</sup> La crítica más reacia convino en el oportunismo de la obra trasladando un guion cinematográfico de regusto foráneo a la escena española, con el garante de incluir a dos estrellas de la gran pantalla: «La actuación de los ases del cine [...] había despertado gran expectación [en Huesca] y se esperaba su actuación en un ambiente caldeado por las previsiones».<sup>646</sup> Casal fue quien más se benefició de su personaje —«sabe moverse con soltura aunque no se haya desprendido del todo de su manera de ser de galán de cine»—<sup>647</sup>, que alterna la gravedad de los momentos duros fantaseando con un romance aparentemente imposible; más que Soler-Marí o Hernán, cuya interpretación inferimos más plana en razón al carácter romo de Alicia y a la escasa relevancia de la actriz en las críticas. En efecto, su personaje, una ingenua a la espera del primer amor, no debió suponerle un gran esfuerzo al consistir en una «inglesita dulce, orgullosa, moderna y romántica al mismo tiempo», cuyo mayor interés pudieron ser los «preciosos modelos que lució [...]». El testimonio de Luis Peñafiel es el más ilustrativo del trabajo de la actriz. Consignó seguridad y firmeza, «sin exagerar ni el grito ni el compungimiento, en su

---

<sup>644</sup> ESCRIVÁ, Vicente y Vicente VILA-BELDA: *El amor ha bajado del cielo*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08730, expt. 611/46.

<sup>645</sup> FPMC: recorte de prensa «Teatros. Principal. Estreno de “El amor ha bajado del cielo”, de Vicente Escrivá y Vicente Vila-Velda», s. f.

<sup>646</sup> ESPARZA, Pepe, «La semana teatral en Aragón», *Barcelona Teatral*, 5-XII-1946, pág. 3. Glosamos aquí la indiferencia de *Burandilla* hacia el estreno, que asoció al vigésimo quinto aniversario de la publicación en Alemania de *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque: «Lo de siempre, en fin, desde que al término de la guerra se empezó a escribir sobre ella —acaso para que no se nos olviden sus horrores mientras que se prepara en conferencias de paz la siguiente— con su aroma de novela rosa, que también vuelve a estar de moda», en Burandilla, «Teatros y cines. En el Ayala. Presentación de Compañía con el estreno de “El amor ha bajado del cielo”, de Escrivá y Vila-Belda», *Hierro*, 23-X-1946, pág. 4

<sup>647</sup> «Teatro. “El amor ha bajado del cielo”», *La mañana*, 6-XII-1946, pág. 2.

exacta medida de muchachita inglesa, suelta, deliciosa, mimada y tan enamorada». <sup>648</sup> El crítico murciano ofrece pistas sobre la dirección de Soler-Marí al censurar

[...] inapropiado el uso de focos de luz en el acto último, que restaba movilidad a los actores al situar la acción en el único banco del lateral perdiendo la todavía escasa acción de la comedia y solo preocupado del lucimiento de trajes femeninos. Un detalle a corregir, ciertamente. <sup>649</sup>

La fotografía del estreno en Bilbao que publicó *Hierro* revela el vestuario de la obra: ellas –al menos, Hernán–, en traje de noche y, ellos, de frac, una elección del gusto del crítico de *El Correo español*, «porque suele ser olvidado este fundamental aspecto escénico». <sup>650</sup> La imagen incluida en el diario muestra, además, el decorado del primer y tercer acto, que consistía en la pintura del fastuoso jardín de un castillo residencial, en el condado de Essex.

El mismo día que solicitó la autorización de *El amor ha bajado del cielo*, el 17 de septiembre de 1946, Prada incluyó la petición para representar en «toda España» *Pigmalión*, en la versión de Julio Broutá, es decir, la que se dio a conocer en España en 1920. La resolución favorable se firmó ese mismo día. <sup>651</sup> Sin embargo, parece que la compañía escenificó una adaptación de la obra que contenía «un punto final de boda no pensada por el autor» y la traslación del casticismo madrileño en sustitución del «“argot” brutal de los barrios extremos de Londres». *Pigmalión* se presentó en Córdoba, Navarra, Zaragoza y Valencia con un balance muy bueno. La escenografía fue el elemento más valorado, gracias a una «decoración muy apropiada con excelentes efectos de luz y perspectiva». <sup>652</sup> La interpretación salió airosa en líneas generales, sobre todo Soler-Marí en su papel de Doolittle. En cambio, la pareja Hernán-Casal no satisfizo por igual a los críticos porque su actuación contraía una deuda con el cine, que, no obstante, al público, familiarizado con ese registro, pareció agradarle. A Cistué de Castro la Eliza creada por

---

<sup>648</sup> D.S., «Escenarios. En el Principal: estreno de “El amor ha bajado del cielo”», *Amanecer*, 27-XI-1946, pág. 2; J., «Espectáculos. Josita Hernán-Antonio Casal», *Nueva España*, 4-XII-1946, pág. 2; PEÑAFIEL, Luis, «Espectáculos. Teatro Romea. “El amor ha bajado del cielo”», *Línea*, 3-I-1947, pág. 4.

<sup>649</sup> PEÑAFIEL «Espectáculos. Teatro Romea. “El amor...», cit.

<sup>650</sup> C., «Teatros y cines. “El amor ha bajado del cielo”», *El Correo español*, 23-X-1946, pág. 5.

<sup>651</sup> Ver AGA: 73/08457, expt. 3559/42.

<sup>652</sup> D.S., «Escenarios. Teatro Principal: reposición de “Pigmalión”», *Amanecer*, 29-XI-1946, pág. 2.

Hernán en el primer acto le parecía muy distante de la irónica y mordaz heroína de Shaw: «La de Josita viste demasiado bien y se mueve y acciona con excesiva finura [...] se nos presenta ya desde un principio con rasgos de finura y detalles de vocalización que malogran la sorpresa de los actos sucesivos». El crítico de *El Heraldo de Aragón* halló la causa en la especialización de la actriz en ingenuas de alta comedia, «y esta de Bernard Shaw no tiene nada de ingenua, aunque pueda parecerlo a públicos acostumbrados a teatro fácil». <sup>653</sup> De Casal se dijo que «da un carácter al personaje que posiblemente difiere del auténtico, aunque su interpretación personalísima sea del gusto del público español». Además, se le acusó un gesto y un humor exagerados. <sup>654</sup>

El triunfo obtenido en Madrid con *Una mujer desconocida* al final de la temporada 1945-1946 determinó su integración en el repertorio y Prada solicitó la autorización el 19 de septiembre de 1946. <sup>655</sup> La fina y amable comicidad que tanto había agradado a la crítica en la capital, fracasó palmariamente en Bilbao y en Murcia. Quizá por eso, la compañía decidió retirarla. En el caso de la capital vizcaína, la censura del texto se extendió a los actores, muy afectados –sobre todo, Antonio Colinos encarnando a Pepi, un personaje homosexual– e inseguros, y se señaló el éxito logrado por el apuntador, «que radió maravillosamente la comedia». Tampoco se salvó Casal, «que sigue adelante con su proyecto de convertir el escenario en una pista de circo con o sin la ayuda del autor de turno, ya que lo que no está en la comedia se lo inventa él». <sup>656</sup>

La última solicitud de autorización suscrita por el representante de la compañía corresponde a *La casa*, el 23 de enero de 1947. Además de esta solicitud, la obra registró varias peticiones de otras compañías ese año, ya que el estreno se había verificado con mucho éxito en Madrid en septiembre de 1946. En su informe de censura, Mostaza ratificó el encomiable fondo de moral cristiana, «de certera realidad», aunque «un poco acaramelada»: con la muerte de su marido, María Antonia y sus hijos quedan ligados de forma inexorable a la casa familiar, que representa el mundo creado por el amor que el llorado esposo y padre prodigó a los suyos. Para conservarla, los miembros de la familia

---

<sup>653</sup> P. C. DE C., «Los Teatros. Principal. Reposición de “Pígmalión”», *Heraldo de Aragón*, 29-XI-1946, pág. 3.

<sup>654</sup> E.E., «Teatro. Josita Hernán y Antonio Casal en el Gayarre», *Diario de Navarra*, 10-XI-1946, pág. 3. Véase también Tristán, «Homenaje a Josita Hernán, en el Principal», *Jornada*, 19-II-1947, pág. 7.

<sup>655</sup> Ver AGA: 73/08693, expt. 191/46.

<sup>656</sup> Ver «Teatros y cines. “Una mujer desconocida”», cit. y «Teatros y cines. Teatro Ayala. “Una mujer desconocida”», *La Gaceta del norte*, 30-X-1946, pág. 5.

se mantienen unidos ante las adversidades. La comedia fue autorizada para mayores de dieciséis años.<sup>657</sup>

La compañía de Hernán y Casal estrenó *La casa* en Valencia, en el Teatro Principal, el 14 de febrero de 1947, y la repuso en el Bretón de Salamanca. El crítico de *Jornada* reservó sus felicitaciones para Antonio Prieto y Maruja Lázar, está en el papel de Teresa. A ojos de este testigo, Casal estuvo a la altura de las circunstancias. Pero añadía: «Alabemos, no obstante, su afición a aceptar un papel de este tipo. Todo lo contrario de Josita Hernán –que no trabaja– y que no nos explicamos cómo no tomó a su cargo el bien trazado personaje de Teresa».<sup>658</sup> Hernán no actuó en *La casa* en Valencia ni, probablemente, en Salamanca, ya que las críticas no la mencionan. Ignoramos el porqué, aunque si creemos al irritado crítico de *Jornada*, la causa habría sido el escaso lucimiento que le habría reportado el papel de Teresa en detrimento del protagonismo de María Antonia, la madre, que interpretó Ana de Siria. En consecuencia, cuando, una semana más tarde, Hernán se propuso estrenar *Un marido con descuento*, de Trini Mollar, Casal se habría negado a trabajar, alegando la nulidad del texto como obra teatral. En el drama, Teresa carga con las esperanzas de su madre para sostener el peso de la casa y todo que esta significa. Por eso, soporta sus presiones para casarse. Sin embargo, Teresa sigue la vocación religiosa y se ordena monja en un convento.

Hernán volvió a incorporar en el repertorio *¡No quiero, no quiero!* Apenas fue atendida por la crítica, si bien es reseñable el comentario de García Lacabe sobre la labor interpretativa de la actriz en Pamplona: «hace los diversos matices de su proceso de educación tan justamente, tan acertadamente, que creemos que pocas veces se ha representado así en nuestro escenario». En cambio, el crítico del bilbaíno *El Correo español* aseguró que, para triunfar en esta obra, la actriz no podía prescindir de Casal.<sup>659</sup>

Ni la solicitud ni la autorización de *Mary, la insoportable* figuran en el expediente de censura. La compañía de Josita Hernán y Luis Peña obtuvo el permiso para representarla el 21 de agosto de 1945. No obstante, el 2 de septiembre de 1946 Hernán, coincidiendo con su regreso a los escenarios, la repuso en el Teatro Madrid. El debut gozó de una cobertura mediática excelente. Además, ni la publicidad ni los diarios aplicaron la

---

<sup>657</sup> Ver AGA: 73/08728, expt. 596/46.

<sup>658</sup> Ver P., «“La casa”, en el Principal», *Jornada*, 15-II-1947, pág. 7.

<sup>659</sup> Ver GARCÍA LACABE, «Teatro. Reposición de la obra del maestro Benavente “¡No quiero, no quiero!”», *El Pensamiento navarro*, 13-XI-1946, pág. 2 y «Teatros y cines. “¡No quiero, no quiero!»», *El Correo español*, 27-X-1946, pág. 4.



consigna que prohibía mencionar a Gregorio Martínez Sierra como coautor. Según la prensa, desde 1926 *Mary, la insoportable* no había subido a los escenarios madrileños y su reposición revestía el carácter de estreno para las generaciones más jóvenes. Esta novedad encontró su réplica en Bilbao y en Pamplona. Así, el éxito de la pieza garantizó su presencia en todas las plazas de la gira y, desde 1947, fue utilizada como cabecera de la compañía. La recepción crítica fue desigual, y aunque reconoció una interpretación irreprochable, se censuró la intrascendencia de la obra. El cronista de *Pueblo* lamentó que una situación tópica disipara la preocupación de los espectadores cuando «la vida se ha puesto demasiado seria».<sup>660</sup> Por su parte, el crítico de *Hierro* recurrió al título de la pieza para insinuar su disgusto, sobre todo, considerando que Martínez Sierra había firmado obras más ambiciosas. Así aprovechaba para reivindicar una de ellas:

Uno piensa que la cosa ha de ser un poco vieja porque ya empezaba a olvidarse en los carteles los nombres de Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura y que tal vez por eso...; pero al propio tiempo recuerda que *Canción de cuna*, antes citada, en un «por ejemplo», es infinitamente más ancianita, y sin embargo...<sup>661</sup>

La crítica navarra fue la única que objetó reparos morales en un «tema erizante [sic] de punta, escabrosas [sic] en un plan fino gracioso e intrascendente», que se justificaba, bien por el propósito y el gusto depurado que aderezaba el asunto, bien por la lección «dedicada a las mujeres casquivanas “modernas”», como apuntó García Lacabe.<sup>662</sup> Hernán, Casal y Soler-Marí acapararon los elogios en las críticas, que se extendieron al resto del elenco, formado por «notorias y meritorias individualidades», para Marqueríe. Como era de esperar, se destacó a los actores principales —precedidos del éxito en el cine, al que aludieron algunos como responsable de la afluencia de público—, que, a juicio del ilerdense *La Mañana*, «Casal y Josita, Josita y Casal se complementan sin llegar a la manida “pareja ideal”, con lo que cada uno tiene facultades que faltan al

---

<sup>660</sup> E.A., «La escena animada. Teatro Madrid: Reposición de “Mary, la insoportable”», *Pueblo*, 4-IX-1946, pág. 6.

<sup>661</sup> Burandilla, «Teatros y cines. En el Ayala. Estreno de “Mary, la insoportable”, de Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura», *Hierro*, 25-X-1946, pág. 4.

<sup>662</sup> E.E., «Teatro. El estreno de ayer en el Gayarre», *Diario de Navarra*, 15-XI-1946, pág. 3; GARCÍA LACABE, «Teatro. Otro estreno en el Gayarre: “Mari [sic], la insoportable”», *El Pensamiento navarro*, 15-XI-1946, pág. 2.

otro». De ella, Morales de Acevedo avaló la animación y el polifacetismo que prestó al personaje, interpretando a una «deliciosa mujercita traviesa, manojito de nervios encantador» (*El Correo español*), en la que –terciaba Luis Peñafiel, desde Murcia– «dicción y mímica fueron acomodadas con hábil ingenio propio de su talento creador». <sup>663</sup>

La compañía de Hernán y Casal estrenó *Un marido con descuento* en el Teatro Principal de Valencia el 21 de febrero de 1947. En el expediente de censura no hay ninguna solicitud de autorización. Según declaró la autora, Hernán debió haberla estrenado en Madrid en agosto de 1946 pero un accidente doméstico sufrido por Mollar impidió su debut como dramaturga en la capital. <sup>664</sup> Guillermo de Reyna juzgó absolutamente nulo el valor literario y teatral del texto, que calificó para mayores de dieciséis años. Su colega, Montes Agudo, sin embargo, constató que estaba escrita con habilidad. <sup>665</sup> *Un marido con descuento* es una desmañada comedia de enredo, construida a partir de la confusión de un hijo con su padre a causa del apellido común. Pipa recela de la conducta de su marido que, además de pasar poco tiempo en casa, ahorra una parte de su sueldo para gastarlo en ciertos comercios donde obtiene un descuento especial. Convencida de que Román tiene una vida paralela, y tras conocer que esos ahorros se dedican a la manutención de un niño –ella deduce que se trata de un hijo anterior a su matrimonio–, decide separarse. Pipa, a pesar de su disgusto, se apiada de Cristina, la madre del niño, y se compromete a ayudarla. Todo acaba resultando fruto de una confusión, que el abogado de Pipa aclara: el niño es hermanastro de Román, y este ha tratado legalizar la situación forzando a su padre a casarse con Cristina. El feliz final brilla aún más cuando la tía de Pipa le comunica que ha encontrado un trabajo bien remunerado para Román y una lujosa casa en San Sebastián donde podrán establecerse.

Un día después del estreno, el crítico de *Jornada* arremetió con ferocidad contra Mollar y Hernán. Según el cronista, Casal se negó a interpretar la obra, «absolutamente irrepresentable» –le substituyó el primer actor Antonio Prieto– pero Hernán, convencida

---

<sup>663</sup> Ver A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En Madrid fue repuesta la comedia “Mary, la insoportable”, de Martínez Sierra y Honorio Maura», *ABC*, 4-IX-1946, pág. 18; «Teatro. “Mary, la insoportable”», *La Mañana*, 7-XII-1946, pág. 2; «Proscenio. En el Madrid, y con “Mari [sic], la insoportable”, se presentaron anoche Josita Hernán, Rosita Yarza y Charito García Ortega», *Marca*, 4-IX-1946, pág. 6; «Teatros y cines. “Mary, la insoportable”», *El Correo español*, 25-X-1946, pág. 5, y PEÑAFIEL, Luis, «Espectáculos. Teatro Romea. “Mary, la insoportable”», *Línea*, 2-I-1947, pág. 2.

<sup>664</sup> Véase Chanzá, «¡Un momento, autora!», *Jornada*, 22-II-1947, pág. 3.

<sup>665</sup> Ver AGA: 73/08649, expt. 398/45, y MOLLAR, Trini: *Un marido con descuento*. Inédito. Ej. mecan.

de su decisión, llevó adelante «un estreno que tanto desprestigia a una formación que quiere tener una jerarquía de nuestro teatro». Y añadía, sobre la actriz, «[...] que no quiso por cierto interpretar un bonito personaje de Pemán en *La casa* –realizó un trabajo sin color ni sabor. Y, además, en ocasiones saliéndose de la escena». El sesgo de la crítica de *Jornada* y la sumaria nota del diario *Levante* nos impide dilucidar el trabajo de la artista.<sup>666</sup> Su personaje no se acoge a la habitual ingenua ni al tipo moderno. Pipa es una mujer fuerte que resuelve separarse cuando se convence de la infidelidad de su esposo, de muy escasa entidad en la obra, por cierto. Otro aspecto interesante de ella que representa una categoría socioeconómica muy rara en el teatro de la inmediata posguerra, la clase media. Antes de casarse, sin embargo, Pipa vivía rodeada de comodidades, a las que renunció por amor. Román no gana lo suficiente y, de hecho, el texto menciona el elevado precio de los productos alimenticios y de higiene. Empero, no se trata de un modesto matrimonio de sainete sino de un hogar moderno, cuyo dueño es un modesto abogado que se quita un zapato en escena para mostrarle al público que tiene agujeros en los calcetines. A Pipa no le importa y, pese a su desmesurado afán por comprar, asume su papel de ama de casa. El consumismo implícito en su actitud queda retratado cuando Pipa celebra la ampliación de los descuentos logrados por Román.

El buen resultado de *Guiñitos*, tanto en el sur como en el norte de España la temporada anterior, motivó a Hernán a recuperarla. Esta vez, la recepción de la obra fue parca, sin apenas cobertura. Se ofreció como función de despedida en Jaén, Pamplona, Lérida, Teruel, Murcia, Valencia y Salamanca. También, y una vez más, *La tonta del bote* renovó su lugar en el repertorio, sin suscitar sorpresas ni censuras por parte de la crítica.

### 3.2.3.5.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1946-1947

Durante 201 días la compañía de Josita Hernán y Antonio Casal recorrió, parece que, sin descanso, la geografía española. El itinerario apenas se adentró en el sur de la península –Córdoba– y pronto modificó su trayectoria hacia las provincias del norte –Guadalajara, Bilbao y Vitoria– y el noreste –Pamplona, Logroño, Zaragoza, Huesca, Lérida, Teruel–, para después descender por la costa mediterránea –Castellón de la Plana,

---

<sup>666</sup> Ver P., «“Un marido con descuento”, en el Principal», *Jornada*, 22-II-1947, pág. 7 y G., «Escenarios y cinema. Principal. Estreno de “Un marido con descuento”, de Trini Mollar», *Levante*, 22-II-1947, pág. 4.

Murcia, Lorca (Murcia), Valencia y Alcoy (Alicante)–, cruzar La Mancha –Albacete, Ciudad Real– y acabar en Salamanca.

La compañía debutó en el Teatro Madrid el 2 de septiembre de 1946. La obra escogida fue *Mary, la insoportable*. Le sucedió el estreno de *Una muchacha de ayer*, que permaneció en cartel solo del 9 al 11 de septiembre. La comedia de Shaw fue la carta de presentación en el Gran Teatro de Córdoba el 25 de septiembre. A continuación, se repuso *Mary, la insoportable* –el nombre de Gregorio Martínez Sierra apareció anunciado– y, el 27, *¡No quiero, no quiero!* El 28 y el 30 de septiembre Hernán estrenó *Una mujer desconocida* y *El amor ha bajado del cielo*, que figuró como obra de despedida. Entre estas novedades, tuvo a bien reponer *La tonta del bote*. La siguiente parada debió producirse en el Teatro Salón Romero, de Zafra (Badajoz). No conocemos la fecha exacta, pero la compañía acudió allí con motivo de la feria local. Tampoco podemos precisar si llegó a actuar en Marruecos. En cambio, sabemos que, hacia el 16 de octubre, los artistas ofrecieron una o más obras del repertorio en el Teatro Liceo de Guadalajara.<sup>667</sup>

Hernán se presentó con su compañía en el Teatro Ayala de Bilbao el 22 de octubre para estrenar *El amor ha bajado del cielo*. El 24, la prensa local anunció otro estreno, a cuenta de *Mary, la insoportable*. Después de siete funciones de *¡No quiero, no quiero!*, llegó el turno de *Una mujer desconocida*, el día 29. La temporada de la compañía en

---

<sup>667</sup> Ver A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En Madrid...», cit.; E.A., «La escena animada. Teatro Madrid...», cit.; J., «Informaciones teatrales. “Mary, la insoportable”, en el Teatro Madrid», *Informaciones*, 4-IX-1946, pág. 4; «Proscenio. En el Madrid...», cit.; R.R., «Teatro. Madrid. “Mary, la insoportable”, de Martínez Sierra y Honorio Maura», *Ya*, 4-IX-1946, pág. 5; «Teatro. Presentación de la compañía de Josita Hernán, en el Madrid», *Arriba*, 5-IX-1946, pág. 4; CUEVA, Jorge de la, «Teatro. Madrid. “Una muchacha de ayer”, de don Francisco de Prada y don Juan Valls Volart», *Ya*, 10-IX-1946, pág. 7; E. A., «La escena animada. Teatro Madrid: Estreno de “Una muchacha de ayer”, comedia en tres actos, original de Francisco Prada y Juan Valls», *Pueblo*, 10-IX-1946, pág. 9; J., «Informaciones teatrales. “Una muchacha de ayer”, en el Teatro Madrid», *Informaciones*, 10-IX-1946, pág. 4; J.M.A., «Autores y escenarios. En el Teatro Madrid...», cit.; MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones teatrales y cinematográficas. En el Madrid se estrenó la comedia, de Prada y Valls-Volart, “Una muchacha de ayer”», *ABC*, 10-IX-1946, pág. 17; SÁNCHEZ CAMARGO, «Teatros. Aplausos y siseos...», cit.; B. «Proscenio. Estreno de “Una muchacha de ayer”», *Marca*, 11-IX-1946, pág. 6; F.C. P., «Arriba el telón. Se estrenó en el teatro Madrid “Una muchacha de ayer”», *Dígame*, 17-IX-1946, pág. 2; M., «Teatros. La Compañía de Josita Hernán y Antonio Casal se presentó con “Pigmalión”», *Córdoba*, 26-IX-1946, pág. 4; S., «Teatros. “Mary, la insoportable”», *Córdoba*, 27-IX-1946, pág. 3; M., «Teatros. “Una mujer desconocida”», *Córdoba*, 29-IX-1946, pág. 4; *Norma*, 30-IX-1946, pág. 6; MEJÍAS, Leocadio, «Estreno entre bastidores», cit., y «Teatro y cine para estas ferias. Teatro Liceo», *Nueva Alcarria*, 12-X-1946, pág. 12.

Bilbao finalizó con las reposiciones alternas de *Don Juan Tenorio* y *La tonta del bote*, desde el 31 de octubre hasta el 3 de noviembre. Luego, «de manera inesperada», los actores se presentaron en el Teatro Nuevo de Vitoria el día 6 con *El amor ha bajado del cielo*. Allí permanecieron dos días más y ofrecieron *La tonta del bote* y *Don Juan Tenorio*. El día 9 llegó el turno del Teatro Gayarre, de Pamplona, donde la compañía debutó con *Pígmalión*. Los días siguientes repuso *Don Juan Tenorio* y *¡No quiero, no quiero!* y, el 13, estrenó *El amor ha bajado del cielo*. Luego, la compañía se dedicó a reponer *Mary, la insoportable*, *Guiñitos* —en una función «fémina», dedicada a las mujeres, por cuatro pesetas—, *La tonta del bote* y *Un hombre de negocios*. Como despedida, el día 18 se estrenó *Cuando sueñan los maridos*.<sup>668</sup>

Tres días más tarde, los actores aparecieron en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño para estrenar *El amor ha bajado del cielo* y, el 22 de noviembre, *Cuando sueñan los maridos*. Los días restantes, 23 y 24, se repuso *¡No quiero, no quiero!* y *Guiñitos*. La gira continuó en Zaragoza. Los días 26 y el 27 la compañía estrenó *El amor ha bajado del cielo* en el Teatro Principal. El 28 y el 29 de noviembre repuso *Pígmalión*, y *¡No quiero, no quiero!*, los tres días siguientes. Ignoramos con qué obra se despidió de la ciudad, el 2 de diciembre. En el Teatro Olimpia de Huesca permaneció dos días. El 3 estrenó *El amor ha bajado del cielo* y, el día 4, repuso *¡No quiero, no quiero!* El 5 de

---

<sup>668</sup> Ver Burandilla, «Teatros y cines. En el Ayala. Presentación...», cit.; C., «Teatros y cines. “El amor...», cit.; «Teatros y cines. En el Ayala. Estreno de “Mary, la insoportable”...», cit.; «Teatros y cines. “Mary, la insoportable”», cit.; Burandilla, «Teatros y cines. En el Ayala. Estreno de “Una mujer desconocida”, de Mercedes Ballesteros de la Torre», *Hierro*, 30-X-1946, pág. 4; «Teatros y cines. Teatro Ayala. “Una mujer desconocida”», cit.; «Teatros y cines. “Una mujer desconocida”», cit.; «Teatros y cines. “Don Juan Tenorio”», *El Correo español*, 1-XI-1946, pág. 5; C., «Teatros y cines. “La tonta del bote”», *El Correo español*, 3-XI-1946, pág. 4; «Teatros y cines», *Pensamiento alavés*, 5-XI-1946, pág. 3; «Teatros y cines», *Pensamiento alavés*, 8-XI-1946, pág. 3; E.E., «Teatro. Josita Hernán...», cit.; G.L., «Teatro. “Pígmalión” (Gayarre)», *El Pensamiento navarro*, 10-XI-1946, pág. 4; E.E., «Teatro. Una excelente interpretación de “Don Juan Tenorio”», *Diario de Navarra*, 12-XI-1946, pág. 3; GARCÍA LACABE, «Teatro. Reposición...», cit.; E.E., «Teatro. El estreno de ayer en el Gayarre», *Diario de Navarra*, 14-XI-1946, pág. 3; G. LACABE, «Teatro. “El amor ha bajado del cielo”», *El Pensamiento navarro*, 14-XI-1946, pág. 4; E.E., «Teatro. El estreno de ayer en el Gayarre», *Diario de Navarra*, 15-XI-1946, cit.; GARCÍA LACABE, «Teatro. Otro estreno...», cit.; G.L., «Teatro. Reposición de la comedia “Guiñitos”», *El Pensamiento navarro*, 16-XI-1946, pág. 4; «Teatro. Gran éxito con la reposición de “La tonta del bote”», *El Pensamiento navarro*, 17-XI-1946, pág. 4; E.E., «Teatros y cines. Los que se van», *Diario de Navarra*, 19-XI-1946, pág. 3, y G. L., «Teatro. Despedida de la compañía de Josita Hernán y Antonio Casal. Hoy se presenta la de Diana Salcedo», *El Pensamiento navarro*, 19-XI-1946, pág. 3.

diciembre los actores repetían su presentación con *El amor ha bajado del cielo* en el Teatro Victoria de Lérida. Después, del 6 al 8, ofrecieron *Mary, la insoportable*, *La tonta del bote*, y *Guiñitos*. La compañía llegó al Cinema Victoria de Teruel el 10 de diciembre de 1946. Ignoramos con qué obra debutó –*Lucha* apenas incluía información sobre espectáculos–, aunque, teniendo en cuenta su trayectoria, tal vez fuera la comedia de Escrivá y Vil-Belda. En los días posteriores, hasta el 13, la compañía representó *Mary, la insoportable*, *Un hombre de negocios* y *Guiñitos*. El día 14 el Teatro Principal de Castellón recibió a los artistas. Allí, hasta el 16 de diciembre, representaron *El amor ha bajado del cielo* y *¡No quiero, no quiero!*<sup>669</sup>

Hernán y Casal inauguraron el año 1947 en el Teatro Romea de Murcia con *Mary, la insoportable*. El 2 de enero estrenaron *El amor ha bajado del cielo* y, el 3, *Una mujer desconocida*. Hasta el día 6, la compañía despachó su estancia en Murcia con la reposición de *La tonta del bote*, *Pígalión* y *Guiñitos*. El 7 y el 8 de enero, los artistas actuaron en el Teatro Guerra, de Lorca (Murcia). No disponemos de más datos y no podemos precisar las obras representadas. El Teatro Principal de Valencia, acogió a Hernán y a Casal desde el 30 de enero hasta el 20 de febrero de 1947. El primer día repusieron *Mary, la insoportable*, que fue sucedida por *Guiñitos*, el 4 de febrero. El día 6 estrenó *El amor ha bajado del cielo* y, el 10, *¡No quiero, no quiero!* *La Casa* se estrenó el 14 de febrero y *Un marido con descuento*, el 21. Entre medias, los actores ofrecieron *Pígalión*, del 18 al 20. El día 22 se repuso *Un hombre de negocios*, y con tres funciones, la compañía se despidió de Valencia al día siguiente.<sup>670</sup>

---

<sup>669</sup> Ver «Espectáculos. Teatro. “El amor ha bajado del cielo”», *Nueva Rioja*, 22-XI-1946, pág. 3; «Espectáculos. Teatro. “Cuando sueñan los maridos”», *Nueva Rioja*, 22-XI-1946, pág. 4; «Espectáculos. Teatro. Comedia», *Nueva Rioja*, 24-XI-1946, pág. 5; CISTUÉ DE CASTRO, «Los Teatros. Principal», *Heraldo de Aragón*, 27-XI-1946, pág. 3; D.S., «Escenarios. En el Principal...», cit.; D.S., «Escenarios. Teatro Principal...», cit.; P. C. DE C., «Los Teatros. Principal...», cit.; J., «Espectáculos. Josita Hernán...», cit.; ESPARZA, «La semana teatral...», cit.; «Teatro. “El amor ha bajado del cielo”», cit.; «Teatro. “Mary, la insoportable”», cit., y Sideral, «Cines y teatros. Teatro Principal. “El amor ha bajado del cielo”», *Mediterráneo*, 15-XII-1946, pág. 3.

<sup>670</sup> Ver P., «Teatros. Presentación de la compañía de Josita Hernán ayer en Romea», *La Verdad*, 2-I-1947, pág. 2; PEÑAFIEL, «Espectáculos. Teatro Romea. “Mary...”», cit.; PEÑAFIEL ALCÁZAR, Luis, «Lo que Josita Hernán y Antonio Casal esperan de 1947 y de los Reyes Mago[s]», *Línea*, 2-I-1947, pág. 3; «Espectáculos. Teatro Romea. “El amor...”», cit.; P., «Teatros. “Una mujer desconocida” ayer en Romea», *La Verdad*, 4-I-1947, pág. 2; G., «Escenarios. Presentación de la compañía de comedias Josita Hernán-Antonio Casal», *Levante*, 31-I-1947, pág. 4; P., «Presentación de Josita Hernán y Antonio Casal en el

El 26 de febrero la compañía se presentó en el Teatro Circo de Alcoy (Alicante) pero no conocemos ni el repertorio ni cuándo abandonó la ciudad. La siguiente noticia que tenemos de ella la ubica, del 4 al 6 de marzo, en el Teatro Circo de Albacete, donde escenificó *Mary, la insoportable*, *Guiñitos* y *La casa*. A mediados de mes debía estar actuando en el Teatro Cervantes de Ciudad Real.<sup>671</sup> Después, Hernán y Casal terminaron su gira en el Teatro Bretón de los Herreros de Salamanca. El 18 de marzo debutaron con *Mary, la insoportable* y, el 19, estrenaron *La Casa*. El 20 representaron *Guiñitos* y, el 21 de marzo de 1947 –dos días más tarde de lo previsto por el contrato–, los artistas dieron por concluida la gira con *Un hombre de negocios* y disolvieron la compañía.

---

Principal», *Jornada*, 31-I-1947, pág. 6; P., «“El amor ha bajado del cielo”, en el Principal», *Jornada*, 7-II-1947, pág. 7; GOMA, «Escenarios. Estreno de “La casa”, de José María Pemán», *Levante*, 15-II-1947, pág. 4; «Dos estrenos en nuestros teatros», *Jornada*, 14-II-1947, pág. 7; P., «“La casa”...», cit.; MOLLAR, Trini, «Autocrítica de “Un marido con descuento”», *Jornada*, 21-II-1947, pág. 7; Chanzá, «¡Un momento, autora!», cit.; G., «Escenarios y cinema...», cit.; P., «“Un marido con descuento”...», cit., y «Escenarios y cinema. Principal. Función homenaje a Antonio Casal», *Levante*, 23-II-1947, pág. 3. Véanse también los carteles de la temporada en Murcia, en BRM: DMUG 21293, «“La tonta del bote”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1947; y BDRM: «“El amor ha bajado del cielo”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1947, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003770> (fecha de consulta: 3 de abril de 2016); «“Una mujer desconocida”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1947, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003771> (fecha de consulta: 3 de abril de 2016). Remitimos, además, a los programas de mano impresos para las funciones en Lorca y en Valencia, en BDRM: «Teatro Guerra», Impr. Montiel, Lorca, [¿1947?], en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00005932>. (fecha de consulta 3 de abril de 2016); y FE, fondo J. Hernán: «Teatro Principal. Compañía de Comedias Josita Hernán-Antonio Casal», Impr. José Pascual, Valencia, 1947.

<sup>671</sup> Ver Aguilar, «Mirador de la ciudad. Teatros y cines. Compañía de comedias Josita Hernán-Antonio Casal», *Albacete*, 5-III-1947, pág. 2; «Teatros y cines. Éxito extraordinario de Josita Hernán y Antonio Casal en “Guiñitos”», *Albacete*, 6-III-1947, pág. 2; «Encuentro amistoso entre las Empresas de espectáculos y Lanza», *Lanza*, 14-III-1947, pág. 3; A., «Teatros. Presentación de la Compañía de Josita Hernán y Antonio Casal», *La gaceta regional*, 19-III-1947, pág. 4; «Espectáculos. Bretón. Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán y Antonio Casal», *El adelanto*, 19-III-1947, pág. 4; A., «Teatros. Compañía Josita Hernán-Antonio Casal», *La gaceta regional*, 19-III-1947, pág. 4; «Teatro. Bretón. “La casa”», *El adelanto*, 19-III-1947, pág. 4; Tramoyista, «Escenarios y cinema. De telón adentro. Josita Hernán, ceramista. Antonio Casal, actor dramático», *Levante*, 2-II-1947, pág. 4, y «Teatros. Despedida de Antonio Casal y Josita Hernán», *La gaceta regional*, 22-III-1947, pág. 3. Además, remitimos a los carteles de las funciones de Albacete, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/118, «“Guiñitos”», Gráficas Panadero, Albacete, 1947 y 02.03.01.01.28971/028970/119, «“La casa”», Gráficas Panadero, Albacete, 1947.

### 3.2.3.6. *Compañía de Luis de Vargas (1948-1949)*

#### 3.2.3.6.1. Origen, composición y características de la compañía

Luego de abandonar la compañía titular del Teatro Lara y someterse a una intervención quirúrgica, Josita Hernán comenzó en Barcelona el rodaje de *Un viaje de novios*. Aunque se rumoreaba que la actriz se proponía formar de nuevo compañía, Hernán permaneció en la ciudad hasta finales de septiembre, sin novedades al respecto.<sup>672</sup> Acabó descartando la posibilidad de retomar su actividad teatral e inició una nueva etapa, de año y medio de duración, conduciendo varios programas en Radio Nacional de España.<sup>673</sup> En abril de 1948 Hernán comenzó a planear su regreso a los escenarios y solicitó la censura de una comedia escrita para ella, *¿Odio?*, de Rafael Rosillo. La actriz debió descartar el proyecto por alguna razón y continuó en la radio.

Su regreso a las tablas fue inesperado, incluso para ella misma, tal y como aseguró Teodoro Goñi de Ayala, el corresponsal de *Barcelona Teatral* en San Sebastián.<sup>674</sup> La actriz Milagros Leal había enfermado en plena gira y, desde Pamplona, Luis de Vargas recurrió a Hernán para dar cumplimiento a los contratos que el empresario ya tenía firmados en distintas provincias. De esta forma, Hernán no pudo proyectar los planes que, según *La Voz de España*, llevaba un tiempo diseñando, aunque sin fecha concreta para su ejecución. Su idea, ya bastante madura, consistía en ser directora y actriz «de un moderno y variado espectáculo [...] compuesto de *ballets*, pasajes de destacados autores extranjeros, como Cocteau, y trozos de tragedias griegas».<sup>675</sup> La actriz cumplió con el contrato y, tras acabar la gira en el Teatro Cómico de Madrid en mayo, formó compañía para proseguir su actividad en verano, con Luis de Vargas como director. Sin embargo,

---

<sup>672</sup> Ver «Autores y escenarios. Josita Hernán ya trabaja», *Madrid*, 17-VII-1947, pág. 6.

<sup>673</sup> Desde el 5 de diciembre de 1947, los radioyentes pudieron escuchar, los viernes de 19:30 a 21 horas, una nueva voz en Radio Nacional en *De ellas y para ellas*. El 19 de febrero de 1948 la actriz comenzó a presentar, con Ángel de Andrés, *Suba usted al escenario*, un programa de concursos que se emitía los jueves, de 19:15 a 21 horas. Desde mayo, y hasta finales de 1948, presentó el concurso *¡Ruede la pregunta!*, que sustituyó al anterior. Ver «Suba V. Al escenario. Una nueva emisión de Radio Nacional», *Sintonía*, núm. 20, 15 de marzo de 1948, pág. 5 y «Programas españoles», *Sintonía*, núm. 48, 15 de mayo de 1949, pág. 20. Ninguna de estas emisiones se conserva en APRNE.

<sup>674</sup> Ver GOÑI DE AYALA, T., «San Sebastián teatral», *Barcelona Teatral*, 10-III-1949, pág. 4.

<sup>675</sup> «Josita Hernán trabaja ahora como pocas veces», *La Voz de España*, 3-III-1949, pág. 4.



el autor falleció el 16 de agosto de 1949.<sup>676</sup> Al componer su formación, Hernán recurrió a los actores de la compañía de Vargas: Menchu Bernardos, Lolita Gálvez, José Lucio, Rosario Merino, Francisco Piquer, Carolina Rosado, Alberto Solá, José María del Val y Carmen y Angelita Yegros. Otros actores que, de manera puntual, fueron mencionados en las críticas son Manuel Guión, Cosme Prieto y Julia María Valencia. La primera actriz mantuvo a los agentes que tenía contratados Vargas en su compañía, es decir, Federico y Tomás Tormo. Como venía siendo habitual, no prescindió de los decorados de Viuda de López y Muñoz, ni de los vestidos de la Casa de Modas Lacorzán.

No es sencillo delimitar hasta dónde puede hablarse de la compañía de Luis de Vargas o de la compañía de Josita Hernán dirigida por Luis de Vargas, ya que, en las solicitudes de autorización de las obras, los representantes de la empresa no lo especificaron claramente. La prensa tampoco resulta más esclarecedora, ya que, antes de que Hernán formara su compañía con vistas a la temporada estival, los diarios ya se refirieron a la compañía del autor como si fuera la de la actriz, tal vez, por la mayor popularidad de la artista como cabeza de cartel.

#### 3.2.3.6.2. Repertorio de la compañía

Josita Hernán no fue la única que se esforzó para adaptarse a la nueva situación, ya que, si bien se vio obligada a preparar las comedias que la compañía de Luis de Vargas ya tenía montadas, el resto de los miembros debió estudiar el repertorio de la actriz. Por eso, según Hernán, hubo días en los que ella y sus compañeros terminaron de ensayar «muy metida ya la madrugada».<sup>677</sup> La artista aportó *Retazo*, *Mary*, *la insoportable*, *La tonta del bote* y *Una mujer desconocida*. También quiso estrenar *Rascacielos de arena*, de Eduardo Arana Mena, cuya autorización consiguió, pero no llegó a escenificarla. Las obras se sumaron al repertorio de Vargas, que incluía cinco de sus comedias: *Las pobrecitas mujeres*, *Mi abuelita*, *la pobre*, *Los vestidos de la señora*, *Cristina Guzmán* y *Juanito*. Las dos últimas fueron las que más funciones registraron, cuarenta y cuarenta y cuatro, respectivamente. No podríamos determinar de quién partió la iniciativa de incorporar, además, *Familia honorable no encuentra piso*, de Luis Maté, *Sin palabras*, de los hermanos Álvarez Quintero, *Los milagros del jornal*, de Arniches y *La importancia*

---

<sup>676</sup> Véase «Ha fallecido el autor don Luis de Vargas», *ABC*, 19-VIII-1949, pág. 16.

<sup>677</sup> «Cine y teatro. Josita Hernán trabaja...», cit.

de llamarse *Ernesto* (*The Importance of Being Ernest*), de Wilde. Además de las obras anteriores, durante la gira, la compañía aceptó estrenar en Bilbao una comedia de Maté llamada, de forma provisional, *Paquito vive dentro de una cabeza*, y otra, de José de Juanes, *Recuerda, Manolo*, prevista para estrenar en julio. No conocemos más información porque ninguna posee expediente de censura y no se escenificaron.<sup>678</sup>

El repertorio consistió en un conjunto de trece comedias que integró el humor costumbrista de Arniches, Millán Astray y Vargas con el refinamiento más irónico de Maté o Wilde. En general, abundaron los personajes con doble personalidad o de dudosa identidad, de modo que el engaño aparece como recurso habitual. La compañía se dirigió, sobre todo, al público femenino. Así, el Teatro Florida de Vitoria y el Filarmónica de Oviedo aprovecharon la presentación de la compañía para promocionar el «Día de la fémina», que rebajaba el precio de la entrada a las mujeres.

Al poco tiempo de la incorporación de la actriz, el 25 de febrero de 1949, Tomás Tormo solicitó la autorización de *Los vestidos de la señora*, que sirvió para que la compañía debutara en el Teatro Cómico de Madrid el 16 de abril, «con arreglo a la guía de censura correspondiente».<sup>679</sup> La representación de esta obra en todas las plazas de la gira revela una acogida más positiva por parte del público que de la crítica, pues atendió la reposición de forma irregular. Solo en Bilbao podemos hablar de estreno y, allí, la crítica se polarizó. *El Correo español* justificó la calidad interpretativa de Hernán en la medida en que fue capaz de sostener una pieza tan nimia con la interpretación garbosa, exenta de aspavientos, y evitó entregarse al sentimentalismo exacerbado. Por el contrario, el mismo argumento permitía a *Burandilla* cuestionar el talento de la actriz:

Bueno, en realidad la cosa tiene filo y contrafilo, porque si es verdad que resulta punto menos que imposible a un cómico sacar partido de cosa tan pueril e inconsistente, contrariamente cabría decir que se necesitan dotes excepciones para conseguir que la cosa pase normalmente [...].<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> Ver «Una lectura de Luis Maté a Luis de Vargas», *El Alcázar*, 17-VI-1949, pág. 3 y «Teatro. Hablando de teatro», *SIPE*, núm. 277, 28-V-1949, pág. 279.

<sup>679</sup> Ver AGA: 73/08308, expt. 1999/41.

<sup>680</sup> Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Presentación de Josita Hernán», *Hierro*, 17-VI-1949, pág. 5. Ver además C., «Teatros y cines. “Los vestidos...”», cit.

El crítico de *Hierro* tampoco encontró adecuada *Los vestidos de la señora* como obra de cabecera –por eso, achacó esta elección a la dirección artística, el propio autor de la comedia– porque, salvo las primeras figuras, Hernán, Francisco Piquer y Alberto Solá, el resto de los actores apenas tenía la oportunidad de mostrar sus cualidades.

El 21 de marzo de 1949 Federico Tormo suscribió la solicitud de autorización obligatoria de *Sin palabras* y *Retazo* en nombre de la compañía de Luis de Vargas y la repitió el 22 de junio, representando a Josita Hernán. El entremés quinteriano se repuso siempre después de *Retazo*. La crítica no reparó en él y no disponemos de más datos sobre la escenificación.<sup>681</sup> En cuanto a *Retazo*, cuya solicitud no figura en el expediente de censura, se representó allí donde más tiempo permaneció la compañía: Logroño, Madrid, Bilbao, Oviedo y, en San Sebastián, en dos ocasiones distintas. La obra de Niccodemi apenas tuvo repercusión crítica.

En *Sin palabras*, Lorenzo se presenta en casa de Estela para conocerla, pero la joven está fuera con su novio y no puede recibir a Lorenzo. Azorados ante su llegada, y temiendo descubrir el secreto romance de Estela, los empleados de la casa recurren a Justina para hacerla pasar por la señorita, que es muda. El feliz desarrollo del engaño propicia el inicio de las relaciones entre Justina y Lorenzo. Este personaje es el habitual en Hernán: una chica creativa, locuaz, graciosa, inteligente e irreflexiva. Los autores, que no precisaron en el texto indicaciones para su interpretación, delegaron en el criterio de la actriz la mímica necesaria para que Justina entable diálogo con Lorenzo.

Federico Tormo solicitó la autorización de *Los milagros del jornal* el 13 de abril de 1949.<sup>682</sup> Su proximidad temática hizo de esta pieza en un acto un buen complemento para *Familia honorable no encuentra piso*. Representada después de la comedia de Maté, la de Arniches acentuó la connotación de denuncia social que ya está presente en la primera. La acción de *Los milagros del jornal* se desarrolla en una casa miserable, en un tiempo indeterminado. La crítica no comenta nada sobre la escenificación así que es imposible determinar si el montaje pretendió actualizar el texto. Aun así, el crítico de

---

<sup>681</sup> Ver AGA: 73/08378, expt. 2752/41. Desde su estreno en el Teatro de la Comedia en 1913, *Sin palabras* fue repuesta numerosas veces. Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 438 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 553.

<sup>682</sup> Ver AGA: 73/08538, expt. 4044/43. La compañía de Martínez Sierra estrenó en 1924 *Los milagros del jornal*. Se repuso en los años veinte y, tras la guerra, fue rescatada en 1943 por Aurora Redondo y Valeriano León. Se repuso sucesivamente hasta 1973. Ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 356 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena...*, ob. cit., pág. 502.

*Nueva Rioja* observó que la otra resultaba, como su precedente, «de la mayor actualidad»:<sup>683</sup> un albañil cree que su mujer, Neme, es incapaz de administrar de forma adecuada su salario para mantener a la familia, a diferencia de Andrea, la mañosa esposa de su compañero. Cuando se descubre que Andrea recibe el tributo de un amante, Neme se redime gracias a su honradez. Al grito de «¡Viva la pobreza!», Arniches no propicia el desenlace comprometido que el tema, en principio, requería.

Por su parte, y con irónico humor, Maté planteaba en *Familia honorable no encuentra piso* la carestía de la vivienda, de acuciante actualidad en la época: una familia propietaria arrenda la mitad de su piso a otra menos pudiente, pero deben compartir las dependencias comunes; hasta que la hija del primer matrimonio —despechada por su relación con el primogénito de la otra familia— prende fuego a la casa para echar a los inquilinos. Las situaciones disparatadas se suceden hasta que la pareja se reconcilia, abandona el piso y las familias pueden convivir desahogadamente. Aunque la cuestión resulta deformada, es interesante que, casi en 1950, los miembros de una familia española de clase media aparezcan en escena repartidos en el salón para dormir: el padre lo hace en un sofá, la madre, en un sillón, la hija, sobre varias sillas y el hijo duerme en la bañera. De día, la estancia se convierte en un comedor no menos improvisado. La imagen es lamentable considerando que la acción transcurre en enero. El foco de interés se traslada al enfrentamiento entre las familias cuando, a causa del incendio, la propietaria se ve obligada a compartir la habitación que ocupa la familia inquilina y, para ello, extiende una cuerda de la que penden sábanas y colchas. Así, a ambos lados de la «cortina de acero», la relación entre las familias se equipara a la lucha entre dos bloques utilizando términos bélicos: tropa, frontera, enemigo, linchamiento, etc.

La comedia había sido estrenada el 4 de agosto de 1948 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Vargas la habría estrenado en Tafalla (Navarra) el 10 de febrero de 1949. Sin embargo, no figura ninguna solicitud de autorización de *Familia honorable no encuentra piso* en su expediente de censura, del que se encargó José Luis García Velasco, quien, además de las tachaduras que infligió al texto, recomendó modificar el nombre de la calle donde sucede la acción, la calle Torrijos, del madrileño barrio de Tetuán.<sup>684</sup> La obra se

---

<sup>683</sup> «Espectáculos. Teatro. “Familia honorable no encuentra piso”. Teatro Bretón», *Nueva Rioja*, 20-I-1949, pág. 5.

<sup>684</sup> Ver AGA: 73/08832, expt. 267/48, y MATÉ, Luis: *Familia honorable no encuentra piso*. Inédito. Ej. mecan.

presentó en Tafalla, Logroño y San Sebastián. Fue acogida con discreción, pues, según los críticos, carecía de la agilidad suficiente para satisfacer sus aspiraciones cómicas. Sin embargo, todos constataron el interés del tema, que por sí solo ya constituía un reclamo para asistir al espectáculo. Hernán interpretó a Camino, uno de los personajes principales de esta pieza coral. Dicharachera y optimista, la madre en la parte menos favorecida constituye el alma de la familia. Lejos de encarnar la figura materna convencional, Camino mantiene la ilusión gracias a la extravagancia que aviva su esperanza: es bromista, ingeniosa, frívola y llega incluso a fantasear con un bombero. Por alguna razón, solo el corresponsal de *Barcelona Teatral* en San Sebastián hizo mención de su labor, que el resto de diarios omitió. Goñi de Ayala felicitó a Hernán porque «une a su simpatía personal el arte y la ingenuidad, la vis cómica y el tino que pone en los momentos sentimentales».<sup>685</sup>

La combinación de *Familia honorable no encuentra piso* y *Los milagros del jornal* se mantuvo en febrero. Luego, la obra de Arniches se representó –con dudoso acierto– tras *La tonta del bote*, *Mary*, *la insoportable*, *Juanito* o *Los vestidos de la señora*.

Una semana después de que la compañía de Vargas reclamara la autorización de *Los milagros del jornal*, el 20 de abril, llegó el turno de *Juanito*. Se estrenó poco después, en Madrid, en el Teatro Cómico, el 6 de mayo de 1949. Morales de Acevedo se encontró ante «una comedia blanca, candorosa y amable», con «amenidad de diálogos, candorosa y amable», que merecía su autorización y ser calificada como tolerable para menores de edad: Lili, célebre actriz, acepta encarnar a un chico de trece años. Mientras ensaya el personaje en casa, se presenta inesperadamente su marido, comediógrafo, ausente durante quince años, con la intención de divorciarse de Lili para casarse de nuevo. Para retenerlo la actriz aprovecha su personaje y finge ser el hijo de ambos. Juan, que adivina el engaño, desiste de su propósito, no porque se rinda al ingenio de su mujer, sino porque desea ser padre. La comedia toca a su fin con una simplona alegoría en la que el autor y la actriz acuerdan «crear» al auténtico Juanito.<sup>686</sup>

La obra encontró reparos de índole moral en Cantabria y en Asturias. Reparos que *El Diario montañés* no especificó, pero que el cronista de *La Nueva España* trató de explicar alegando el origen foráneo de la pieza, poco apto para sicologías «pacatas» como la española, que no aceptarían –y decía hablar en nombre del selecto público ovetense–

---

<sup>685</sup> GOÑI DE AYALA, «San Sebastián teatral», cit.

<sup>686</sup> Ver AGA: 73/08873, expt. 214/49, y VARGAS, Luis de: *Juanito*. Inédito. Ej. mecan.

que un marido regresara a su casa, como si nada, después de tantos años.<sup>687</sup> En Madrid obtuvo un rotundo éxito gracias a la celebrada labor de Hernán. Castán Palomar aseguró que había logrado una de sus mejores creaciones, aplaudida por «un público entusiasta [...] [que] marcó una de las victorias más retumbantes que en el género cómico hemos presenciado en los últimos años». Sin embargo, a Marqueríe le pareció advertir «que en esos aplausos –sobre todo al final del espectáculo– había también cierto asomo burlesco». El reputado crítico fue el juez más severo. Censuró la inverosimilitud y puerilidad de una «farsa inane» que poco o nada debía a su forma original, probablemente un vodevil que, filtrado por el genio de Vargas había degenerado en una «bufonada absurda».<sup>688</sup> La diatriba de Marqueríe se completó con la protesta de Eduardo Haro Tecglen:

Pero el teatro tiene que ser algo más que el halago a una actriz –aunque en esto las actrices no suelen estar de acuerdo–; y el público –y la crítica, ¿por qué no?– merecen un poco más de consideración. Claro que, a fin de cuentas, quien pierde más en estos casos no es el público ni la crítica.<sup>689</sup>

En efecto, el arreglo de Vargas le brindó a Hernán la ocasión de mostrar su ductilidad encarnando a una actriz capaz de asumir dos papeles a la vez –Lilí evoca el éxito logrado en un homenaje, dos años atrás, que recuerda mucho al de Hernán en *¡No quiero, no quiero!* con ocasión del ochenta aniversario de Benavente, en 1946–, con la connivencia del resto de personajes y, naturalmente, del público. Jorge de la Cueva resumía la opinión de la crítica sobre el trabajo de Hernán alternando «las delicadas ternezas de una mujer enamorada con los desplantes de un chiquillete voluntarioso».<sup>690</sup> El resto de los actores acusó una excesiva afectación y la falta de ensayos, en general.

Antes que actriz, la heroína es una mujer abandonada por su marido, un autor de teatro. Su desaparición domina la vida de Lilí y esta insistencia se manifiesta de forma

---

<sup>687</sup> B., «Filarmónica», *La Nueva España*, 8-VII-1949, pág. 6; «Escenarios y pantallas. Teatro Pereda. Estreno de “Juanito”», *El Diario montañés*, 10-VII-1949, pág. 2.

<sup>688</sup> F.C.P., «Arriba el telón. Estreno de “Juanito” en el Cómico», *Dígame*, 10-V-1949, pág. 7 y MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Cómico se estrenó la comedia “Juanito”, de Bekeffy y Stella», *ABC*, 7-V-1949, pág. 22.

<sup>689</sup> E.H.T., «Informaciones teatrales. “Juanito” se estrenó anoche en el Cómico», *Informaciones*, 7-V-1949, pág. 4.

<sup>690</sup> CUEVA, Jorge de la, «Teatro. Cómico. Juanito», *Ya*, 7-V-1949, pág. 2.

rotunda cuando otro comediógrafo –Ladislao Fracassa– y un empresario le proponen interpretar a un niño que se llama como su esposo. La actriz se niega porque le resulta demasiado doloroso dar vida a un hijo que pudo haber sido real si Juan no le hubiera abandonado nada más casarse. A solas, Lili no puede evitar caracterizarse como Juanito y comienza el desdoblamiento de la actriz en el hijo deseado. Juan y, como también desea al niño, lo rapta. Tras discutir con él sobre Lili y pegarle una azotaina –no olvidemos que Juan es consciente de que Juanito es su mujer–, ella reaparece y, por fin, el comediógrafo le confiesa que sabe del engaño y que regresa a su lado porque quiere ser padre. Ella acepta con tal de que regrese. Juanito, o la proyección ideal que la actriz hace del hijo deseado, es el segundo papel que interpretó Hernán. La heroína hace una creación de su vástago como un niño revoltoso, pero le concede la madurez suficiente que le permita defender a su madre ante el trato recibido por Juan durante los años de abandono. Es decir, la protagonista es incapaz de defenderse a sí misma. Ni siquiera después de intentarlo con una identidad alternativa, puede restituir su dignidad. Para caracterizarse como Juanito, Hernán vistió jersey negro, bombachos claros, zapatos oscuros y calcetines blancos, exagerados con varias vueltas. El efecto cómico del disfraz culminaba con una boina negra, con la que Hernán se cubrió el cabello. En contraposición, Lili aparecía en escena con un majestuoso vestido oscuro y blanco. La escenografía recreó la sala de estar de la casa burguesa, con muebles, sillones, un piano, un teléfono y un árbol de Navidad.<sup>691</sup>

La compañía ofreció dos funciones en toda la gira de *La importancia de llamarse Ernesto* en el Teatro Principal de San Sebastián el 30 de julio de 1949, pero no hemos localizado la crítica de la reposición. Tomás Tormo gestionó el trámite administrativo de la censura desde el 6 de mayo de 1949. Vargas ya había solicitado la autorización para representar la obra en la temporada 1945-1946. En aquella ocasión, Francisco Narbona González se topó con una comedia bien traducida –por Ricardo Baeza– con «calidades poco frecuentes en nuestro teatro», que la hacían representable incluso para menores de edad. Más tarde, esta decisión fue revocada. El censor no obvió la ironía de la obra en lo concerniente a la religión, pero lo atribuyó a que la acción tiene lugar en el seno de la sociedad inglesa. De todos modos, «la presencia de un pastor anglicano [...] quita importancia a la ironía», anotó.<sup>692</sup> La comedia articula una crítica mordaz del cinismo de

---

<sup>691</sup> Véase FE, fondo J. Hernán: R-1240, fotografía «“Juanito-Teatro Cómico”», anón., [¿1949?].

<sup>692</sup> Ver AGA: 73/08645, expt. 352/45. *La importancia de llamarse Ernesto* se estrenó tardíamente en España, en 1919. Tras la guerra civil, Wilde contrajo una presencia menguada en los escenarios, pese a las

la clase acomodada sobre cuestiones como la apariencia, los ritos sociales o el matrimonio por intereses: Gwendolen y Cecilia se enamoran del mismo hombre, Ernesto –Ernest, en la versión original que, como es bien sabido, Wilde escogió por su similitud fonética con *earnest*, serio u honesto–, un tipo de conducta disoluta que les resulta irresistiblemente atractivo. Las dos jóvenes ignoran que el hombre de sus sueños es, en realidad, una invención que Jack y Algernon adoptan para escapar de la constreñida e insulsa formalidad de la sociedad victoriana. Desconocemos el personaje que interpretó Hernán, aunque es casi seguro que fuera Gwendolen o Cecilia, apenas caracterizadas por su cándida frivolidad.

Pese a que no tenemos noticia de que su reposición se llevara a cabo –Niní Montíán la estrenó en 1943–, en el expediente de *Rascacielos de arena* consta la solicitud de autorización suscrita por Tomás Tormo para la compañía de Hernán fechada el 19 de mayo de 1949. Por inusual, el dictamen del censor resulta sorprendente: «creo que estamos ante una verdadera obra de arte». Mostaza se topó con «una comedia transida de humanidad, de ternura, con lenguaje adecuado a las situaciones, con contrastes bellísimos [...]» en la cual, el autor, había sabido sortear «la amoralidad de la vida neoyorkina». En 1944 Mostaza revisó las modificaciones propuestas por el autor, Arana Mena, y, en esta ocasión, objetó la nulidad del matrimonio de los protagonistas. La tesis de la pieza se sostiene en la vehemencia de una mujer que pretende ser la dueña de su destino, sin la injerencia de otros, en especial, del sexo masculino. Su ceguera le hace fracasar y asumir un rol sumiso que, a la postre, garantiza su felicidad. Esta tesis se articula en una fábula de tintes melodramáticos: la opinión pública de Nueva York se ve sacudida por el éxito del dramaturgo John Smith y por unas declaraciones que desmienten la acusación de robo que pesa sobre un senador. La protagonista de ambos sucesos es la actriz Eveline Carter. La velocidad de los acontecimientos altera su autonomía natural: Smith, de quien se ha enamorado, la utiliza para encumbrarse, y su responsabilidad en el caso del senador se cobra la custodia de la hija de la actriz. La vida de Eveline se equilibra al aceptar someterse al empresario teatral, Walter, un antiguo amor. La escenificación de la obra,

---

representaciones de Irene López Heredia de *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal* en la primera mitad de los cuarenta. Acaso la ausencia del autor de los escenarios españoles tuvo que ver con su biografía, tachada de inmoral. Remitimos a CONSTÁN, Sergio: *Wilde en España. La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*, León, Akron, 2009, págs. 136-137.



cuyo primer acto sucede en el interior de un ático desde el que se ven otros rascacielos, pudo beber del cine norteamericano.<sup>693</sup>

A diferencia del resto de personajes femeninos, planos y absolutamente frívolos, Eveline posee un carácter complejo: hecha a sí misma desde el origen más humilde, la célebre y millonaria actriz, ahora encumbrada, no conoce la felicidad. Más tarde, Arana Mena añadió un incidente más para completar el insatisfactorio retrato. Por eso, desde 1944, Eveline será estéril, «una tierra cubierta de cenizas» (I, 7) y satisface su instinto maternal con la adopción. Este motivo revela el intento de la artista por llenar su existencia vacía y su necesidad de proteger al más débil, como también lo indica su atracción por el enclenque John. Eveline no es un personaje maniqueo. Su estilo de vida es moralmente dudoso y, sin embargo, conoce el significado de la lealtad –entre sus amistades más fieles se encuentra el rey del hampa neoyorkina– y es capaz de defender la imagen pública de su expareja, ya fallecida, arriesgando su honor y la custodia de su hija. Este conjunto de características se suma siempre en la misma balanza. Por eso, el empresario del Teatro Comedy de Broadway, Walter Stevens –el *caballo blanco* de Eveline–, vaticina la caída de la mujer por culpa de la soberbia:

[...] hay otras mujeres de carácter fuerte, independiente, en las que alienta un espíritu de rebeldía contra esa sumisión al hombre. Son las que, como tú, lucharon y con su esfuerzo consiguieron hacerse independientes, dueñas de su vida. En América existen muchas mujeres así, que trabajan y compiten con el hombre; mujeres que se han emancipado y rechazan la protección masculina porque no la necesitan. Tú eres una de estas. [...] Sabes que soy un luchador, un hombre que triunfó ya, a quien nunca podrás dominar. Viste a John Smith débil, necesitado de protección, y lo preferiste. En tu determinación, más que el amor, influyó tu espíritu de rebeldía contra la dominación del hombre. (II, 30)

No es de extrañar que, cuando el amor sea el motivo que reoriente su vida, Eveline adopte alegremente el legítimo rol sumiso que le reserva el sistema patriarcal, en compañía de su futuro marido, Walter: «A tu lado me siento tan segura, tan protegida por tu fuerza, que ya puedo permitirme ser una débil mujer emocionada» (III, 36). El aserto de Walter –que representa la voz de la experiencia, lo cual dignifica la figura del empresario teatral– vincula la imagen del rascacielos con Eveline: «En la vida sucede

---

<sup>693</sup> Ver AGA: 73/08490, expt. 198/43, y ARANA MENA, Eduardo: *Rascacielos de arena*. Inédito. Ej. mecan.

igual; elevarse es fácil; lo difícil es sostenerse en las alturas; hay que tener buenos cimientos y una cabeza firme para que no nos domine el vértigo» (II, 37). En realidad, el problema de la heroína es ser inconformista en una sociedad machista. Este modelo de feminidad chirría en los escenarios españoles de la posguerra pero, en la obra que nos ocupa, parece posible porque la acción sucede en Estados Unidos. *Rascacielos de arena* visibiliza el movimiento feminista, aunque lo hace mediante la advertencia que el empresario le hace a la actriz para que, por su bien, se abstenga de participar en él:

Puede que dentro de siglos esta civilización mecanizada que tantas costumbres modificó, consiga hacer de la mujer un igual del hombre, puede. Pero todavía, afortunadamente, la mujer es mujer y el hombre es hombre. [...] la mujer que quiera ahora ser precursora de esa problemática paridad con el hombre, será también inmolada por el ambiente. (II, 31-32)

El divorcio aparece como una práctica tan común, que las amigas de Eveline bromea con el número de veces que han contraído matrimonio y lo han disuelto. La frivolidad implícita en estos comentarios quizá explique por qué el censor no eliminó estas alusiones. En boca de Eveline el divorcio se percibe como una alternativa legítima. Así, cuando Mistress Smith le pide que renuncie a John, la actriz responde que «en este país existe el divorcio» (III, 20). *Rascacielos de arena* plantea, por otra parte, una visión pesimista del destino humano basada en la concepción cíclica del tiempo y en un principio de causalidad que excluye la noción de Dios. Frente al reclamo angustioso de Eveline – debe ser la divinidad la que aliente hacia la perfección a la humanidad o, al menos, delimite el bien del mal (III, 4-5)–, de nuevo, es Walter quien toma la palabra adoptando una actitud existencialista:

Sin principio ni fin, el tiempo lo llena todo; no pasa ni se mueve; está quieto, aprisionado en su propia inmensidad. Somos nosotros quienes lo vamos recorriendo en nuestro viaje. Por ello, lo que ha de ocurrir, ocurre cuando alcanzamos nuestro destino, que ya fue fijado desde el inconcebible comienzo del tiempo, que no tiene principio. (III, 4)

En junio Federico Tormo obtuvo la autorización de varias comedias, cuyo permiso de representación solicitó en días distintos. El día 8 requirió la autorización de *Las pobrecitas mujeres*, y el 17 y el 22, de *Mi abuelita, la pobre* y *Sin palabras*, presumiblemente, para la compañía de Hernán, dirigida por Vargas. Todas habían sido

repuestas por la compañía del comediógrafo unas semanas antes, si bien la autorización preceptiva no consta en su expediente de censura. La primera de ellas era una de las comedias con la que Vargas obtuvo más éxito en los años treinta gracias a la colaboración que, por aquel entonces, mantenían él, Loreto Prado y Enrique Chicote. La compañía del autor la repondría al inicio de la gira que nos ocupa en tres ciudades sucesivas en el recorrido: Tafalla (Navarra), Logroño y Calahorra (La Rioja). No hemos encontrado ninguna crítica teatral que arroje información sobre estos montajes.

Aunque en junio obtuviera el permiso para representarla, Hernán prescindió de *Las pobrecitas mujeres*, cuya fábula es la siguiente: la madre, el hermano y el tío de M.<sup>a</sup> Ignacia pretenden casarla con un rico y vulgar cuarentón para que la familia –recién trasladada a Madrid– recupere en la capital el estatus perdido. Amparito, la prima de la chica, se opone y consigue concertar el noviazgo de M.<sup>a</sup> Ignacia con el joven del que está enamorada. Considerada como inocua por la censura, esta comedia de costumbres se representó numerosas veces desde 1941. Para el censor Mostaza no existía ninguna nota desfavorable en el aspecto moral, pues consideró que la caricaturización de los personajes los alejaba de la realidad.<sup>694</sup> Y, no obstante, es llamativa la extemporánea proclama feminista de Matilde, una amiga de M.<sup>a</sup> Ignacia, que también es objeto de los intereses económicos de su familia: «¡Pobrecitas, no, que ya nos ha llegado nuestra hora! ¡Hoy día tenemos las mismas libertades y los mismos derechos que ellos!». Su convicción por la igualdad entre los sexos no encuentra parangón en su amiga: «Hijo, las que somos decentes no tenemos más remedio que conformarnos con lo que Dios disponga». La castiza Amparito demuestra un parecer semejante al de su prima, aunque sabe de la condición social injustamente desventajosa de las mujeres. Si bien sus quejas arremeten contra la actitud machista del hombre –«No saben ustedes más que hacer padecer a las pobrecitas mujeres»–, en realidad, desconfía de los derechos y libertades de la mujer porque no cree en ellos: «Aquí las que tenemos vergüenza hemos de fastidiarnos, por lo mismo que tenemos vergüenza» (II, 44). Tal vez, *Las pobrecitas mujeres* denuncie el inmovilismo ideológico y la práctica del matrimonio de conveniencia, pero el conservadurismo de la obra y el de los tipos que campean por ella dan al traste con tan sugerente título. Así, antes de que baje el telón, el tío de M.<sup>a</sup> Ignacia, un pusilánime holgazán, exclama con sorna: «¡Hay que ver las pobrecitas mujeres! ¡Qué no conseguirán ellas de nosotros [...]!» (III, 72). La vigorosidad del lema se desinfla y el pulso feminista,

---

<sup>694</sup> Ver AGA: 73/08323, expt. 2134/41.

reducido a la anécdota, queda domesticado por la voz patriarcal. Desconocemos el papel interpretado por Hernán, aunque es probable que asumiera el de Amparito. Este personaje es un castizo pero moderno «manejo de nervios» (I, 12) cuya bondad eclipsa con mucho a los gestos vulgares que nublan su oculta sensualidad. Y poco importa, pues su cometido es celestinesco: ella motiva que avance la acción. En un entorno dominado por la confusión de una familia que no sabe adaptarse a las nuevas circunstancias económicas y sociales, Amparito representa la sensatez de la mujer modesta, que se encamina tímidamente, y sin tener plena conciencia de ello, hacia la emancipación femenina.

La segunda de las obras requerida por Tormo, *¡Mi abuelita, la pobre!*, es otra de las comedias que Vargas escribió para solaz de Loreto Prado en la década de 1930. Casi once años más tarde fue repuesta por primera vez desde el final de la guerra civil. Entonces, los censores ya habían indicado el carácter inocuo y sensiblero de la pieza, «absurda e ilógica en muchos aspectos», para José María Ortiz; portadora del «sello de la hombría de bien y la sana intención», para Morales de Acevedo.<sup>695</sup> Las expresiones malsonantes le granjearon la calificación para mayores de dieciséis años, pero el fondo moralizante de la obra es incuestionable: Doña Campanitas recibe a su hijo Javier y a su prole, que han ido a visitarla a su casa, en La Mancha. La anciana conoce a Mili, el hijo ilegítimo de Javier, a quien el padre ha resuelto acomodar en la familia. Abuela y nieto se hacen inseparables y mejoran la complicada situación familiar porque, desde que enviudó, Javier se ha entregado a una vida ociosa y se ha despreocupado de sus hijos. Por mediación de Mili y Doña Campanitas, Javier se compromete con una mujer. Así, el miembro más anciano y el más joven de la familia propician el seguro restablecimiento del equilibrio en el hogar. La comicidad y la ternura de *¡Mi abuelita, la pobre!* descansan en la caracterización y en el contraste aparentemente antagónico de los caracteres, de forma que la anciana rejuvenece con las travesuras del nieto y este empieza a madurar. En el rostro de octogenaria enfurruñada de la bondadosa Doña Campanitas se asoma una chispa de ternura ajena a la severidad de su vestuario, consistente en una cofia de encajes, manteleta y mitones. Mili es un golfo que aparece en escena con pantalones Nick Bocker, jersey de punto y abrigo hasta las rodillas. La familia que lo crio no se preocupó por sus modales. Su nobleza contrarresta el reproche social hacia su irregular origen. La compañía de Vargas –Hernán, en la suya, prescindió de la obra– ofreció tres funciones de

---

<sup>695</sup> Ver AGA: 73/08224, expt. 962/40.

¡Mi abuelita, la pobre! solo en San Sebastián, el 27 de febrero de 1949. La actriz interpretó a Mili, próximo al que desempeñaba en *Juanito*.

La autorización para representar las siguientes obras no figura en sus expedientes de censura. Es probable que fuera la artista quien decidiera incorporar *Mary, la insoportable* al repertorio de la compañía de Vargas. La comedia se representó en Logroño, San Sebastián –en estas ciudades pudo verse junto a *Los milagros del jornal*–, Bilbao, Vitoria, Oviedo, Santander y se estrenó en Gijón. Es interesante constatar que, en la capital asturiana, la falta de suministro eléctrico retrasó la función de tarde. Como ya ocurriera en otras ocasiones, la obra funcionó en la taquilla. La crítica, sin embargo, hizo notar lo que de anacrónico tenía esta reposición a la altura de 1949, como reconoció el condescendiente cronista de *La Nueva España*, que pensaba, además de en *Mary, la insoportable*, en *La tonta del bote*: «quedan un poco retrasadas en la marcha de la escena, que va atropelladamente empujada por el cine; pero esto lo salva muy bien una artista de los recursos, de la simpatía, de la ingenua gracia de Josita Hernán». En efecto, la falta de novedad acaparó la atención de la crítica en su interpretación. *Burandilla*, que ya había visto a la actriz interpretando este papel en 1946, advirtió una evolución positiva: «Josita nos recordó más que otras veces a su predecesora en la especialidad de ingenuas Catalina Bárcena, acaso por esas inflexiones de voz que ha descubierto recientemente, y la encontramos cabal [...]». La escenificación consistió en un decorado único.<sup>696</sup>

*Cristina Guzmán, profesora de idiomas* es una adaptación teatral de la novela del mismo nombre, hecha por su autora, Carmen de Icaza, en colaboración con Luis de Vargas, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en 1939. El texto original, una novela rosa construida en torno a un enigma que la asemeja al género policiaco, se editó durante la guerra civil y mantuvo intacta su celebridad conforme pasaron los años.<sup>697</sup> En

---

<sup>696</sup> B., «Teatros y cines. Filarmónica», *La Nueva España*, 6-VII-1949, cit. y Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Mary, la insoportable”», *Hierro*, 24-VI-1949, pág. 5. Ver, además, V., «Teatros y cines. Josita Hernán, en el Florida», *Pensamiento alavés*, 25-II-1949, pág. 3.

<sup>697</sup> ICAZA, Carmen de: *Cristina Guzmán* (adapt. Carmen de Icaza y Luis de Vargas). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08165, expt. 320/39. Estrenada por Tina Gascó y Fernando Granada, en su expediente de censura no hay ninguna solicitud de autorización –salvo una de 1969–, pero la base de datos del CDT arroja varias reposiciones hasta 1943. Este éxito puede medirse en miles de tiradas de la novela, su traducción a ocho idiomas, dos adaptaciones al cine –de Gonzalo Delgrás (1943) y Luis César Amadori (1968)– la adaptación teatral que nos ocupa y varios guiones de radio y de televisión. Ver ICAZA, Carmen de: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (ed., introd. y n. de Paloma MONTOJO), Madrid, Castalia, 1991, pág. 33.

lo que respecta a su versión escénica, en tres actos y un epílogo, el tema podría sintetizarse en la asunción de que la verdadera española, para serlo, no precisa de un apellido ni de un vestuario selectos, sino que es aquella que se enfrenta al desastre con fortaleza, optimismo y sencillez. Esta idea toma forma en un enredo artificioso basado en el extraordinario parecido entre Cristina Guzmán, una modesta profesora de idiomas, y la nuera de un millonario norteamericano. El magnate contrata a Cristina para suplantar a la esposa de su hijo con el fin de que este mejore, si bien la profesora descubre que la mujer a la que debe imitar es su hermanastra.

El 25 de abril de 1949 la Compañía de Luis de Vargas repuso *Cristina Guzmán* en el Teatro Cómico, de Madrid. Marquerié señaló que la reposición tuvo honores de estreno por la alcurnia del público asistente. Jorge de la Cueva también reparó en el tiempo que hacía que no se representaba en la capital la comedia.<sup>698</sup> La reposición fue ofrecida en varias localidades que pertenecieron a la gira que emprendió la compañía de Hernán por Valladolid, Bilbao, Oviedo, Gijón y San Sebastián. La recepción crítica fue desigual, tal vez por tratarse de una adaptación de obra conocida. Pero, en general, en Madrid y en provincias, se reconoció un espectáculo formidable gracias a un elenco artístico certero y eficaz –Alberto Solá y Francisco Piquer recibieron menciones especiales– y a la calidad de la escenografía, sobre todo, del vestuario. Solo el crítico vallisoletano de *Diario Regional* reparó en «alguna situación y algunas sugerencias».<sup>699</sup>

Los comentarios de la crítica sobre el trabajo desempeñado por Hernán en *Cristina Guzmán* no son especialmente pródigos, aunque sí fueron positivos. La actriz habría compuesto con un estilo realista «que hace vivir al espectador» un papel difícil que, para Jorge de la Cueva, «culminó en el empeño de acertar plenamente en los tres tipos que representa realmente el tipo imitado [...] con gran naturalidad, que realzó con finísimos detalles y con un fondo de ternura que gana al público». El ambiguo parecer del cronista de *La Nueva España* de Oviedo nos aproxima a este papel, «que demanda carácter muy completo para el triunfo o el fracaso: doblar un personaje en temperamentos opuestos y, sobre todo, ir desde un personaje dulcemente vulgar a una especulación económica con

---

<sup>698</sup> Ver A.M., «Informaciones y noticias teatrales, de música y cinematográficas. En el Cómico se repuso “Cristina Guzmán”, adaptación de la novela de Carmen de Icaza», *ABC*, 27-IV-1949, pág. 22 y J DE LA C., «Teatro. Cómico. Cristina Guzmán», *Ya*, 27-IV-1949, pág. 5.

<sup>699</sup> Leandro, «En el escenario. Lope de Vega. Presentación de la compañía de comedia de Josita Hernán», *Diario Regional*, 12-VI-1949, pág. 4.

amplias complicaciones psicológicas [...]».<sup>700</sup> De Cristina Guzmán, la autora afirmó su profundo arraigo español, «a pesar del ambiente fotogénico y convencionalmente cosmopolita en el que la sitúa su aventura» –un núcleo de norteamericanos en París– porque «frente a todas las adversidades de la vida conserva su sonrisa valiente y la agencia señorial de su actitud. Lo pierde todo sin grandes gestos y se enfrenta con todo, sencillamente».<sup>701</sup> Viuda y madre soltera, creyente y abnegada, no en vano, la heroína se postula como el referente femenino de la independencia –«¡Aquí soy yo el hombre!» (I, 7) o «Soy mi propia señora y dueña, libre de hacer y deshacer lo que me plazca» (I, 29)– sin que ello menoscabe su feminidad, pues es coqueta y aprecia el lujo que proporciona el dinero, ganado de forma honesta. Este personaje no es el único tipo femenino que reivindica su libertad ante el patriarcado: Charito, la doncella de Cristina, se percibe a sí misma «[...] condenada a reclusión perpetua porque el “atrasao” de mi esposo opina que las mujeres no debemos salir a la calle ni a trabajar ni a divertirnos!» (I, 13). Con tal de paliar su precaria situación económica y sacar adelante a su pequeño, Cristina se somete al encargo de hacerse pasar por alguien antagónico a ella: Fifi de Monterreal es una caprichosa dama de mundo, pero excesiva en sus modos, que fuma y se maquilla exageradamente. Para su correcta interpretación, los autores indicaron que la actriz debía hablar con un tono de voz bajo y afectado en la pronunciación, procurando evitar la caricatura (II, 17). En definitiva, Cristina «es una mujer española que ha sabido acoplar su paso al ritmo de la vida moderna sin perder ninguna de sus tradicionales virtudes» (III, 23). En el contexto de un país devastado por una guerra civil, la heroína se alza como una proyección femenina ideal que complementa con patriotismo el esfuerzo del varón en la reconstrucción física –desempeñando trabajos acordes a su sexo– y moral de la nación.

En cuanto a *Una mujer desconocida*, solo tenemos noticia de la función única que Hernán ofreció en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao el 27 de junio de 1949.<sup>702</sup>

---

<sup>700</sup> J DE LA C., «Teatro. Cómic. “Cristina Guzmán”», cit. y B., «Teatros y cines. Filarmonica», *La Nueva España*, 3-VII-1949, pág. 4.

<sup>701</sup> Ver ICAZA: *Cristina Guzmán...*, ob. cit., págs. 29-30.

<sup>702</sup> Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Una mujer desconocida”», *Hierro*, 28-VI-1949, pág. 5.

### 3.2.3.6.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1948-1949

Josita Hernán se incorporó como primera actriz de la compañía de Luis de Vargas en Tafalla (Navarra), en febrero de 1949. La formación se presentó el día 10 en el Teatro Gorriti para ofrecer tres funciones durante la feria, dos de *Familia honorable no encuentra piso* y una de *Las pobrecitas mujeres*, al precio de entre dos y doce pesetas. El 18 la compañía se encontraba representando *Retazo* en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño. Al día siguiente, ofreció conjuntamente *Familia honorable no encuentra piso* y *Los milagros del jornal*, para despedirse, el día 20, con *Las pobrecitas mujeres*. Además, Hernán presentó *Las pobrecitas mujeres* en el Teatro Ideal Cinema de Calahorra (La Rioja) el 23. Al día siguiente, ofreció *Mary, la insoportable* y *Los milagros del jornal* en el Teatro Florida de Vitoria y, el día 25, se despedía de la capital alavesa con *Retazo*. De nuevo con *Mary, la insoportable* y *Los milagros del jornal*, el 26 de febrero los actores de Luis de Vargas debutaron en el Teatro Principal de San Sebastián. Después de tres funciones de *Mi abuelita la pobre*, el 28 estrenaron *Familia honorable no encuentra piso*, seguida de la pieza de Arniches. El programa se repitió un día más. Del 1 al 5 de marzo —el día 4 no hubo función—, la compañía representó *Las pobrecitas mujeres*, *Retazo* y *La tonta del bote*. No tendremos noticias suyas hasta el 15 de marzo de 1949, cuando reapareció en el María Lisarda Coliseum de Santander. Allí permaneció hasta el día 17. Las obras ofrecidas fueron *La tonta del bote*, *Las pobrecitas mujeres* y *Los milagros del jornal*, y *Los vestidos de la señora*. Después, la compañía debió actuar en Trujillo (Cáceres), con motivo de la feria de marzo.<sup>703</sup>

Madrid acogió a la formación en el Teatro Cómico. El Sábado de Gloria, 16 de abril, debutó con *Los vestidos de la señora*, a la que sucedió *La tonta del bote*. El 25 de

---

<sup>703</sup> Ver «Espectáculos. Teatro. Presentación de compañía. Teatro Bretón», *Nueva Rioja*, 19-I-1949, pág. 5; «Espectáculos. Teatro. “Familia...», cit.; V., «Teatros y cines. Josita Hernán, en el Florida», *Pensamiento alavés*, 25-II-1949, pág. 3; M.L., «Escenas y pantallas. Josita Hernán, en el Principal», *Unidad*, 28-II-1949, pág. 2; C., «Cine y teatro. Principal: “Familia honorable...”», *La Voz de España*, 1-III-1949, pág. 5; M.L., «Escenas y pantallas. “Familia honorable no encuentra piso”, en el Principal», *Unidad*, 1-III-1949, pág. 2; Un meritorio, «Escenarios. “Familia honorable no encuentra piso”, en el Principal», *El Diario vasco*, 1-III-1949, pág. 7; GOÑI DE AYALA, «San Sebastián teatral», cit.; «Escenas y pantallas. “Retazo”, en el Principal», *Unidad*, 4-III-1949, pág. 2, y «Espectáculos. Presentación de la compañía de Josita Hernán en el Coliseum», *Alerta*, 16-III-1949, pág. 4. Véase el cartel de la función en Calahorra, en MOAT: cartel «Teatro Gorriti-Tafalla», Impr. Broquetas-Calahorra, Calahorra, 1949.



abril repuso *Cristina Guzmán*, que aguantó veintitrés funciones, hasta que, el 6 de mayo, se estrenó *Juanito*, que superó a la anterior, con treinta funciones. La compañía se despidió representando conjuntamente *Retazo* y *Sin palabras*, el 21 y el 22 de mayo de 1949. El precio de la butaca se mantuvo a diez pesetas durante todo el período.<sup>704</sup>

El 11 de junio los actores llegaron al Teatro Lope de Vega de Valladolid, donde representaron, hasta el día 14, *Cristina Guzmán*, *Las pobrecitas mujeres*, *Juanito* y *Los milagros del jornal*, y *Los vestidos de la señora*. Después se trasladaron al Teatro Campos Elíseos de Bilbao y el 15 de junio estrenaron *Los vestidos de la señora*, a ocho pesetas la butaca. El 17 se repuso *La tonta del bote* y, el 18, *Cristina Guzmán*. Tras dos días, le llegó el turno a *Juanito*, que fue desbancado nuevamente por *Cristina Guzmán*, el día 22. Luego se representó —según la prensa, se trató de un estreno— *Mary, la insoportable* y, el 25 regresaba a las tablas *La tonta del bote*, ahora acompañada por *Los milagros del jornal*. Tras el estreno de *Una mujer desconocida*, el 27 de junio, se representaron *Retazo* y *Sin*

---

<sup>704</sup> Ver J., «“Los vestidos de la señora” en el Cómic», *Arriba*, 17-IV-1949, pág. 4; MORALES DE ACEVEDO, Emilio, «Josita Hernán en el Cómic», *Marca*, 17-IV-1949, pág. 5; J.E.B., «Autores y escenarios. Cómic: “Los vestidos de la señora”», *Madrid*, 18-IV-1949, pág. 7; «Arriba el telón. Josita Hernán en el Cómic», *Dígame*, 19-IV-1949, pág. 7; A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Cómic se repuso “La tonta del bote”, de Pilar Millán Astray», *ABC*, 21-IV-1949, pág. 25; B., «La escena animada. “La tonta del bote”, en el Cómic», *Pueblo*, 21-IV-1949, pág. 7; J. de la C., «Teatro. Cómic. La tonta del bote», *Ya*, 21-IV-1949, pág. 4; «Informaciones teatrales. Cómic. “La tonta del bote”», *Informaciones*, 21-IV-1949, pág. 4; «Arriba el telón. Reposiciones. “La tonta del bote” en el Cómic», *Dígame*, 26-IV-1949, pág. 7; A.M., «Informaciones y noticias teatrales, de música...», cit.; C., «Autores y escenarios. Cómic: reposición de “Cristina Guzmán”», *Madrid*, 27-IV-1949, pág. 4; J DE LA C., «Teatro. Cómic. “Cristina Guzmán”», cit.; «Arriba el telón. Reposiciones. “Cristina Guzmán” en el Cómic», *Dígame*, 3-V-1949, pág. 9; C., «Autores y escenarios. Cómic: estreno de “Juanito”, comedia en tres actos de Beekkeffy [sic] y Stella, arreglo de Luis de Vargas», *Madrid*, 7-V-1949, pág. 4; CUEVA, «Teatro. Cómic. Juanito», cit.; D.C., «Teatro. Se estrena “Juanito”, en el Cómic», *Arriba*, 7-V-1949, pág. 3; E.H.T., «Informaciones teatrales...», cit.; MARQUERÍE, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Cómic...», cit.; MORALES DE ACEVEDO, E., «Estreno en el Cómic de la comedia “Juanito”», *Marca*, 7-V-1949, pág. 5; F.C.P., «Arriba el telón. Estreno de “Juanito”...», cit.; J DE LA C., «Teatro. Cómic. Homenaje a Josita Hernán», *Ya*, 22-V-1949, pág. 2, y «Arriba el telón. Homenajes y beneficios. A Josita Hernán, en el Cómic», *Dígame*, 24-V-1949, pág. 8. Y véanse las fotografías FE, fondo J. Hernán: R-1240, «“Juanito”. Teatro Cómic», anón., [¿1949?]; «“Juanito” (I)», anón., [¿1949?], y «“Juanito” (II)», anón., [¿1949?].

palabras, el 28 y el 29. El día 30 la compañía se despidió de Bilbao con *Los vestidos de la señora* y *Los milagros del jornal*.<sup>705</sup>

*La tonta del bote* sirvió como presentación en Oviedo el 1 de julio en el Teatro Filarmónica. Los días siguientes, la compañía repuso *Cristina Guzmán*, *Los vestidos de la señora*, *Retazo* y *Sin palabras* y *Mary, la insoportable*. El 6 de julio, «Día Fémica», las mujeres pudieron adquirir a mitad de precio las localidades para asistir a *La tonta del bote* y a *Los milagros del jornal*. Por último, el 7, la compañía se despidió con el estreno de *Juanito*, cuyo precio de butaca se fijó entre seis pesetas y una peseta y media. El día 8 *Cristina Guzmán* servía, una vez más, como carta de presentación ante el público del Teatro Pereda de Santander. Después del estreno de *Juanito* y la reposición de *Mary, la insoportable*, el 12 de julio, el precio de la entrada se rebajó a seis pesetas para *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*; cuantía que se mantuvo hasta el final de la temporada, con *Los vestidos de la señora*, el día 13, y *Cristina Guzmán*, el 14 de julio.<sup>706</sup>

Un día más tarde, Hernán y sus compañeros actuaron en el Teatro Robledo de Gijón. Ofrecieron *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal* durante dos días. El 17 de julio se repusieron *La tonta del bote* y *Los vestidos de la señora* y, el 18, *Los vestidos de la señora* y *Mary, la insoportable*, la cual fue considerada como estreno. Los dos últimos días, la compañía representó *Cristina Guzmán* y *Juanito*. Luego, el 22 de julio, llegó el

---

<sup>705</sup> Ver Cerrillo, «Espectáculos. Lope de Vega», *El Norte de Castilla*, 12-VI-1949, pág. 2; G., «Teatro. En Lope de Vega. Presentación...», cit.; Leandro, «En el escenario. Lope de Vega. Presentación...», cit.; Cerrillo, «Espectáculos. Lope de Vega», *El Norte de Castilla*, 14-VI-1949, pág. 2; Leandro, «En el escenario Lope de Vega. “Juanito”», *Diario Regional*, 14-VI-1949; Don Justo, «Teatro. En Lope de Vega. Estreno de “Juanito”», *Libertad*, 14-VI-1949, pág. 4; C., «Teatros y cines. “Los vestidos...”», cit.; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Presentación de Josita Hernán», cit.; C., «Teatros y cines. “La tonta del bote”», *El Correo español*, 18-VI-1949, pág. 5; Crispín, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Juanito”», *Hierro*, 21-VI-1949, pág. 5; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Mary...”», cit.; C., «Teatros y cines. “Mary, la insoportable” (Campos Elíseos)», *El Correo español*, 24-VI-1949, pág. 5, y Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Una mujer desconocida”», cit.

<sup>706</sup> Ver Tirso, «Telones y pantallas. Presentación de Josita Hernán», *Región*, 2-VII-1949, pág. 4; «Telones y pantallas. “Cristina Guzmán”, en el Filarmónica», *Región*, 3-VII-1949, pág. 6; B., «Teatros y cines. Filarmónica», *La Nueva España*, 5-VII-1949, pág. 4; «Teatros y cines. Filarmónica», *La Nueva España*, 6-VII-1949, cit.; «Filarmónica», *La Nueva España*, 8-VII-1949, cit.; M., «Espectáculos. Teatro Pereda. Presentación de Josita Hernán», *Alerta*, 9-VII-1949, pág. 4; «Escenarios y pantallas. Teatro Pereda. Estreno de “Juanito”», cit.; «Espectáculos. Teatro Pereda. “Juanito”», *Alerta*, 10-VII-1949, pág. 5, y «Escenarios y pantallas. Teatro Pereda. Compañía de comedias de Josita Hernán», *El Diario montañés*, 14-VII-1949, pág. 2.

turno de San Sebastián. Primero, en el Teatro Kursaal, la compañía ofreció dos funciones de *Cristina Guzmán*, *Juanito*, *Mary*, *la insoportable*, *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal* y, el 28, *Los vestidos de la señora*. Desconocemos las obras escogidas para los días 24 y 25. El viernes 29 Hernán y los suyos se reubicaron en el Teatro Principal –aquel día llegaban al Kursaal Carmen Carbonell y Antonio Vico para estrenar en San Sebastián *Dos mujeres a las nueve*–, donde representaron *Retazo*, *La importancia de llamarse Ernesto* y *La tonta del bote*. Todas estas funciones fueron desatendidas por la prensa.<sup>707</sup>

### 3.2.3.7. *Gran Compañía de Comedias de Josita Hernán (1949-1950)*

#### 3.2.3.7.1. Origen, composición y características de la compañía

Al término de la gira estival, Josita Hernán empleó el mes de agosto en formar una nueva compañía para la temporada 1949-1950, esta vez como primera actriz, directora y empresaria. Pudo contar con gran parte del elenco artístico que había trabajado con ella en la compañía de Luis de Vargas: Alberto Solá seguiría siendo el primer actor, Menchu Bernardos, la segunda actriz, Francisco Piquer, el galán, y Rosario Merino continuaría como dama de carácter. Además, permanecieron en la compañía Lolita Gálvez, Carmen Tarrazo, José María del Val, José Lucio, Carmen y Angelita Yegros, a los que se unieron otros profesionales: Arturo Armada, Ramón Ayuso, Carmen Fanega, Carmen del Valle y, desde 1950, Germán Algora, José María Escuer, María Teresa Panal y Rosendo Vidal. Hernán prolongó el contrato con la Casa Lacorzán, a la que añadió el servicio de La Peletera para surtir su vestuario, y mantuvo a Viuda de López y Muñoz,

---

<sup>707</sup> Ver G. ORTIZ, «Por los teatros. En el Robledo. Presentación de la compañía de Josita Hernán, con “La tonta del bote”», *El Comercio*, 16-VII-1949, pág. 4; «Teatros y cines. Robledo. Se presentó la Compañía de comedia de Josita Hernán, con “La tonta del bote”», *Voluntad*, 16-VII-1949, pág. 4; G. ORTIZ, «Por los teatros. En el Robledo. “Mary, la insoportable”», *El Comercio*, 19-VII-1949, pág. 2; «Teatros. Robledo. “Mary, la insoportable”», *Voluntad*, 19-VII-1949, pág. 2; A.B., «Por teatros y cines. En el Robledo. “Juanito”», *El Comercio*, 21-VII-1949, pág. 4; «Teatros y cines. Robledo. Despedida de la Compañía de Josita Hernán con la comedia “Juanito”», *Voluntad*, 21-VII-1949, pág. 2; M.L., «“Cristina Guzmán”, en el Kursaal», *Unidad*, 23-VII-1949, pág. 2; Un meritorio, «Escenarios. Presentación de Josita Hernán en el Teatro Gran Kursaal», *El Diario vasco*, 23-VII-1949, pág. 2; Un meritorio, «Escenarios. “Juanito” en el Gran Kursaal», *El Diario vasco*, 24-VII-1949, pág. 2; M.L., «Escenas y pantallas. “Juanito”, en el Kursaal», *Unidad*, 25-VII-1949, pág. 8, y GOÑIDE AYALA, Teodoro, «San Sebastián teatral: “Juanito”, en el Kursaal», *Barcelona Teatral*, 4-VIII-1949, pág. 2.

encargada del utillaje escénico. El representante de la compañía y la gerencia de la misma siguieron bajo la supervisión de Tomás Tormo y Antonio Hernández.

La compañía conservó su emblema de conjunto refinado y artísticamente digno, dirigido, sobre todo, al público femenino. La reconocía el crítico de *Sur* de esta forma:

De antiguo conocemos el cuidado exquisito con que Josita Hernán compone sus agrupaciones artísticas. El tino y el tono. No solo en la dirección escénica y en la puesta en escena, sino en la juventud, figura y garbo del personal femenino y en el acierto y ponderación de los actores.<sup>708</sup>

### 3.2.3.7.2. Repertorio de la compañía

La artista se surtió de las obras más exitosas que habían compuesto su repertorio los años anteriores para que la empresa incurriese en el menor riesgo posible. Casi todas eran comedias más o menos refinadas, salvo por la imprescindible *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*. Las más representadas –veintisiete y veintidós funciones– fueron las que triunfaron en la gira anterior con Luis de Vargas: *Los vestidos de la señora* y *Cristina Guzmán*, por cierto, de este autor. Como novedad, Hernán consiguió los derechos de la reciente y exitosa obra *Dos mujeres a las nueve*, de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta. No es extraño que, con este repertorio, la publicidad y la crítica de Málaga identificaran a la formación como una compañía de alta comedia, liderada por una «joven» y «elegante» «figura suprema del cinema».<sup>709</sup> Como ya ocurriera en el pasado, Hernán quiso ampliar su repertorio más allá de lo cómico y recuperó *¿Odio?*, que solo pudo verse en Alicante y Zaragoza. También trató de incorporar *Rascacielos de arena* – a mediados de octubre de 1949 la compañía estuvo ensayándola, ya que Hernán poseía la autorización de la censura desde la temporada anterior– y *Hablando con la esfinge*, de José de Juanes Vicente. Es probable que no llegaran a escenificarse. Por último, parece que Hernán disponía de una pieza que daría a conocer en algún momento de la gira, *La aventura azul*, de López de Haro (hijo), de la que no disponemos más información.<sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> Z., «Teatro. Cervantes. Inauguración de la temporada con la Compañía de Josita Hernán», *Sur*, 11-X-1949, pág. 6.

<sup>709</sup> *La Tarde*, 5-X-1949, pág. 2.

<sup>710</sup> Véanse «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 11-X-1949, pág. 6 y «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 21-II-1950, pág. 8.

La artista previó un amplio repertorio compuesto por diecinueve obras –tres de ellas, melodramas–, donde, la mitad, procedía de la temporada anterior. Aunque casi todo el repertorio que escenificó –dieciséis obras– eran reposiciones, la empresaria jugó con habilidad la baza que le proporcionó su gira por las Islas Canarias, donde varias de estas comedias todavía eran desconocidas y proponían una cierta novedad. Además, consiguió estrenar en provincias varias obras muy importantes en el panorama teatral español del momento: *Dos mujeres a las nueve*, en Cádiz y Córdoba, y en Zaragoza, *El aprendiz de amante*, de Víctor Ruiz Iriarte, y *Celos del aire*, de José López Rubio. El único estreno nacional con el que contaba Hernán era *¿Odio?*, obra en la que la artista llevaba interesada dos años y cuya recepción y repercusión, por las razones que comentaremos más adelante, estaba condenada al fracaso.

La primera autorización que la compañía de Hernán procuró solicitar fue la de *Dos mujeres a las nueve*, estrenada un mes antes en San Sebastián por Carmen Carbonell y Antonio Vico. Fue uno de los estrenos más relevantes del año: en Madrid alcanzó las doscientas representaciones y Luca de Tena recibió el Premio Nacional de Teatro de 1949. Por eso, Tomás Tormo no quiso demorarse y se dirigió al organismo censor el 6 de septiembre. Hernán la representó en Córdoba, Cádiz, Gran Canaria, La Palma, Murcia, Alicante, Castellón, Zaragoza y, quizá, en Puertollano (Ciudad Real).

En síntesis, esta pieza recurre al triángulo amoroso y enfatiza la índole espiritual del conflicto. Un catedrático se debate entre dos modelos de mujer antagónicos: su novia, Fernanda, y Magda, una alumna norteamericana. La elección es excluyente y conlleva, en el primer caso, el arraigo en la tierra conocida para fundar un hogar o, en el segundo, una vida errática a la búsqueda de nuevas emociones. La angustia de Lito anula su iniciativa e impide la decisión final. El día fijado para acudir a una de las dos citas concertadas se queda dormido. Su madre decide por él y no lo despierta. En Fernanda y Magda descansa la dualidad amorosa. La primera –a la que se le atribuye la cualidad de la sabiduría: no en vano, desea ayudar a Lito con su carrera académica– es un dechado de valores propios de la feminidad nacional católica. Su antagonista encarna los atributos de la mujer moderna: es inteligente, desenvuelta, frívola y algo histriónica, pero no es una caricatura. Reviste una dignidad que, en parte, se resguarda en su origen foráneo. De hecho, un personaje ajeno al triángulo, Ambrosio, le recuerda a Lito que este modelo de mujer puede ser socialmente aceptable, y se pone a sí mismo como ejemplo:

Los tiempos han cambiado. [...] La costumbre será buena o mala, pero así es. Y por serlo, no son las mujeres de hoy más o menos que las de hace cincuenta años. Yo voy con esa chica a bailar y a bañarme, porque me divierte más que ir con mi socio. [...] Y si nos hemos ido juntos dos días a San Sebastián es porque nos ha dado la gana a los dos. Y lo hemos hecho sin desdoro alguno para ella, sin menoscabo de su reputación, ni muchísimo menos, de su honra, que es algo tan personal, tan subjetivo y tan del alma que no puede depender de las hablillas de un pueblo idiota, ni de los celos de un hombre enamorado y sin mundo como tú. [...] Te añadiré que hasta ahora, y aunque tú no lo creas, yo no he engañado jamás a mi mujer, y que, si algún día me diera la gana de engañarla, no sería con Magda, que es una chica decente. (II, 100-102)

La propia Magda también ridiculiza el modelo dual en el que se debate el profesor: «¿Sabe *usted* que esas dos maneras son de un solo sentimiento, inseparable, como lo son *nostras* almas de *noestros coerpós* hasta el día de la muerte? ¿Sabe *usted* que pretender separarlas es una ingenuidad o una *indesensia*? Pues ya lo sabe *usted* todo» (II, 118). El conflicto continúa sin resolverse en el tercer acto. Aconsejada por su confesor, Fernanda arremete contra esta concepción libérrima del amor, inasequible para el ciudadano español que se precie de su identidad nacional: «Los hombres tienen miedo a ese amor [...]. Los hombres españoles no se casan para vivir ese amor», y la norteamericana le contesta que, por eso, «hay aquí tantos matrimonios *desgrasiados*» (III, 145). Tampoco lo resuelve Doña Consuelo, la madre de Lito. No, al menos, de manera explícita. A lo largo de la comedia, este personaje sufre por la inestabilidad de su hijo, que no es solo personal. Lito es profesor de Universidad, pero su madre no comprende cómo un trabajo tan absorbente no le reporta lo suficiente para vivir con desahogo. Si, en un principio, Doña Consuelo desea que se case con la millonaria Magda, luego considera que la decencia de Fernanda es la opción más conveniente para su hijo. Al final, el profesor manifiesta su intención de acudir a la cita final con Magda para zarpar hacia Estados Unidos y empezar una nueva vida juntos. Por eso, Doña Consuelo no despierta a su hijo, forzando la elección de Fernanda como esposa.

A pesar del éxito incontestable que *Dos mujeres a las nueve* cosechó en el territorio madrileño de la crítica, y del posterior galardón que recibió del Estado, los censores no se mostraron tan entusiasmados. A finales de 1948, el entonces crítico titular de *Marca*, Emilio Morales de Acevedo, halló «una comedia más donde todo se confía al diálogo», «enteramente falsa y desagradable bajo el punto [sic] de vista ético». En su

opinión, el personaje del profesor pecaba de insincero al reclamar para sí la elevación espiritual al tiempo que escogía el amor físico que representa Magda sobre el amor legítimo, el de Fernanda. Al censor tampoco le gustó el alcoholismo de Lito, un «lastre de sus dotes de moral e inteligencia», ni la dudosa claridad con que se desarrollaba el conflicto, porque «a ratos parece desprenderse que los hombres deberíamos tener una mujer para el hogar y otra para los sentidos». José María Ortiz tampoco se mostró satisfecho con la irresolución del conflicto, ya que «tal como se halla planteada la obra más fácilmente se desprende que lo preferible es poseer dos mujeres con las cuales satisfacer estas dos apetencias tan dispares». *Dos mujeres a las nueve* resultaba peligrosa en el orden ético-social y Ortiz lo justificaba por «la influencia y el daño que el cine americano con sus teorías y modos, aptos quizás para países flemáticos en exceso o escasamente viriles, ha hecho ya en nuestras costumbres y sicología», que habían propiciado una obra «que, aunque española, abunda en principios y teorías que debiéramos considerar como extraños». Al censor tampoco se le ocultaba «la personalidad “política” y “social” del autor [que] quizás pudiera explicarnos esta aparente anomalía». Por su parte, Constancio de Aldeaseca –también disconforme con el final abierto–, consideró que los términos en que se formulaba la elección del protagonista se habían exagerado, y apeló a la concepción cristiana del amor, en la que el matrimonio prodiga al hombre la dualidad del amor en forma espiritual y sensual: «Y es más frecuente, que raro, el que así sea», concluía el religioso. Asimismo, el censor eclesiástico lamentó que la obra exaltara la vida y la libertad de las costumbres norteamericanas sobre la tradición y la austeridad española, fruto, sin duda, del «mal endémico propagado en nuestro ambiente por la literatura y sobre todo por el cine americano». La obra acabó autorizándose para mayores de dieciséis años. El balance de los tres censores se saldó con múltiples tachaduras en el segundo y tercer acto. No obstante, el libreto que se conserva en el expediente de censura no refleja estas indicaciones que, en definitiva, trataron de cercenar el aspecto ideológico más provocativo del texto.<sup>711</sup>

En Córdoba el estreno supuso una solemnidad teatral que contó con el patrocinio de la Asociación de la Prensa, la generosa cobertura y la campaña publicitaria del diario *Córdoba* y la asistencia del autor al estreno.<sup>712</sup> En Las Palmas de Gran Canaria y en Santa

---

<sup>711</sup> Ver AGA: 73/08843, expt. 504/48.

<sup>712</sup> Ver «Josita Hernán en “Galas de Prensa”», *Córdoba*, 27-IX-1949, pág. 4; «Josita Hernán, Luca de Tena y “Dos mujeres a las nueve”», en *Galas de Prensa*, *Córdoba*, 28-IX-1949, pág. 2; «“Galas de Prensa”

Cruz de La Palma el estreno fue un gran éxito, como en Cádiz, pese a que el cronista sentenciara que la obra era «buen teatro de esta época aunque no perdurable».<sup>713</sup> La ausencia de críticas en Murcia, Alicante y Zaragoza, y la parca recepción en Castellón de la Plana nos hacen pensar que en esas ciudades ya se había estrenado *Dos mujeres a las nueve*. Las críticas recogidas no aportan datos suficientes para esclarecer los detalles del montaje —Luca de Tena acaparó casi toda la atención de la prensa—, si bien, sabemos que Hernán encarnó a Magda y Fernanda fue interpretada por Menchu Bernardos.

El 14 de octubre de 1949 la propia Josita Hernán solicitó la autorización de *Hablando con la esfinge*, de José de Juanes Vicente, de cuya censura se encargó José María Ortiz el 24 de noviembre. Quizá este retraso tuviera que ver con el tema de la obra, un caso de adulterio. De hecho, una nota anónima, inserta en el ejemplar mecanografiado, fechada el 19 de noviembre, indicaba «En caso de que ocurra algo, que se pregunte al Sr. Reyna». Ortiz sancionó el texto con numerosas tachaduras abocadas a suprimir la posible equiparación del amor adúltero y el amor propio de la relación conyugal, que *Hablando con la esfinge* iguala en legitimidad en tanto que el sentimiento es auténtico en ambas situaciones. Además, el censor suprimió el deseo explícito de que la esposa encontrara feliz a su marido, aunque fuera con otra mujer.

La pieza toma como marco para la fábula el mito de Edipo —El Caminante, en el texto— y La Esfinge. El primero ha ido en busca de la segunda huyendo del frenesí y de la irracionalidad de la sociedad y le pide al monstruo que le formule un acertijo que, si resuelve, será premiado con el destierro. Si no, La Esfinge le arrancará los ojos. Esta se opone a ejecutar semejante crueldad y le invita a resolver un conflicto que, no por habitual, resulta menos complejo: dirimir la responsabilidad de los cónyuges ante un caso de adulterio. Laura es directora de una revista femenina y tiene un consultorio donde recibe a sus lectores. Un día conoce a María Victoria, que le relata sus amoríos con un hombre casado. La mujer descubre que el adúltero es su esposo, Rafael. Por eso, le ruega a la joven que piense en la familia de su amante y reflexione sobre el futuro que les espera a sus miembros si este se decide a abandonar el hogar por ella. En realidad, Rafael quiere separarse de Laura porque detesta la clase de mujer en la que se ha convertido después de

---

en el Gran Teatro», *Córdoba*, 29-IX-1949, pág. 3; S. «Teatros. “Dos mujeres a las nueve”», *Córdoba*, 1-X-1949, pág. 3 y «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. La comedia de Juan Ignacio Luca de Tena *Dos mujeres a las nueve* se estrenó con lisonjero éxito en Córdoba», *ABC*, 1-X-1949, pág. 18.

<sup>713</sup> D.C., «Espectáculos. Gran Teatro Falla. “Dos mujeres a las nueve”», *Diario de Cádiz*, 1-XI-1949, pág. 4.



casarse. Además de reconocer ante Laura que María Victoria es una excusa para recobrar la libertad, se muestra preocupado por el sustento que, tras su marcha, le dejará a la primera y la hija que tienen en común. Asimismo, le reprocha a Laura la comodidad del papel de mártir, que cumple a la perfección, en su condición de esposa y madre:

¡No podías hablar de otra manera! Es tu sistema: generosidad, sacrificio, metáfora, literatura [...]. Te humillas, te arrastras, perdonas y olvidas, porque no sabes reaccionar de otra manera [...] porque eres impotente para aguantar la bofetada de los celos y prefieres deshacerte en lirismos antes de pelear como mujer. (II, 31)

Frente a las acusaciones, Laura reacciona y le recuerda cómo y con cuánto esfuerzo ha defendido su matrimonio, refiriéndole todos los momentos en los que prefirió humillarse ella antes de socavar el orgullo de él. Sin embargo, Laura se reserva una última baza, ya que, sin que Rafael lo sepa, le ha pedido a María Victoria que escuche la conversación detrás de la puerta. Laura evita, así, el desengaño de la chica y, también, reúne las fuerzas para subvertir la situación y abandonar a Rafael y a su hija. El Caminante no encuentra una solución para el conflicto de la fábula. La Esfinge propone restablecer el orden con el regreso de Laura: la mujer renuncia a su revista y la vende para dedicarse por completo a su marido. Así, en definitiva, renuncia a su independencia.<sup>714</sup>

De haberla interpretado, Hernán habría dado vida a una mujer aparentemente dócil y satisfecha en su papel de esposa y madre, pero con una concepción moderna de la vida. Es fuerte, honesta, racional y comprensiva, pues no desea el mal ni a su marido ni a su amante. Además, Laura ha conquistado su lugar en la esfera pública volcándose en la gestión de su revista y es respetada por ello. A sus lectoras, les recomienda que encuentren una afición que les motive, y que estudien en academias mixtas donde tengan que tratar con compañeros, de modo que pierdan el miedo a los hombres. Laura mantiene esta labor separada del ámbito privado. De esta manera, le abona a su marido los honorarios por las colaboraciones que este escribe para la publicación.

El 9 de abril de 1948 Hernán había enviado a la Junta de Censura el texto provisionalmente titulado *¿Odio?* con la intención de representarlo el otoño próximo, a pesar de no haber formado aún compañía. Es presumible que Rosillo lo escribiera para

---

<sup>714</sup> Ver AGA: 73/08899, expt. 493/49, y JUANES VICENTE, José de: *Hablando con la esfinge*. Inédito. Ej. mecan.

ella. Cuando, un año y medio después, las condiciones profesionales y su salud le fueron propicias, Hernán solicitó la autorización de una segunda versión de la obra el 7 de noviembre de 1949. Es llamativo el interés de la actriz en interpretar un personaje inaudito en la escena española de la posguerra: Beatriz está enamorada de Irene desde que eran niñas. Cuando Carlos aparece en la vida de su amiga, la protagonista intenta separarlos a toda costa hasta que desiste y renuncia a sus esperanzas. Pasados los años, enterada de la rutina desgraciada de este matrimonio, Beatriz cambia de táctica y finge ser una prima suya, Frida –es pintora, pero chilena–, para seducir a Carlos y alejarlo de Irene. En paralelo, se presta como paño de lágrimas proponiéndole a su antigua amiga huir juntas. Irene descubre el engaño y Beatriz debe partir sola, para siempre.

El texto juega de forma intencionada con la ambigüedad porque no hay un reconocimiento explícito de la homosexualidad de la protagonista. Son su conducta y la tópica psicología que retrata a Beatriz –maldad, egoísmo, misandria, fealdad, masculinidad, frustración vital, etc.– los que descubren su verdadera orientación sexual. Así, por ejemplo, en la segunda versión del texto, Carlos declara que la paz mundial depende de la muerte del ser humano «porque somos muy malos», a lo que Beatriz contesta: «tienes razón. Sois muy malos». Después, ella repone que el mal no tendría fin porque un nuevo Adán y una nueva Eva originarían otra humanidad. Carlos responde: «Claro, con uno solo no hacemos nada» (II, 12). Empero, la primera versión de la comedia, de 1948, no trata de desacreditar a Beatriz y le da la oportunidad de compartir ante el auditorio –en una escena en la que aparece fumando– las dudas existenciales que siempre han atenazado su conciencia: «¿Será verdad que soy mala? ¿Qué sabe la gente de la bondad y de la maldad? Tiene dentro la duda, y la duda destruye todo como un ácido corrosivo. Pasa el tiempo y la duda sigue y sigue, hasta que un día se convierte en certeza, en verdad». (II, 24). Peor suerte corrieron otras lanzas que el autor rompió en favor de Beatriz, pues el censor García de Velasco las fulminó en la primera versión del texto. Una de ellas remite a la idea de que, a la postre, los peores actos pueden ser redimidos: «Por eso los jueces tienen que intentar comprender el estado de las almas, y dice un refrán francés que el comprender, es el comienzo de perdón» (II, 4). Como reza el prólogo de la comedia, la duda es legítima: «Dichosos los que definen [lo malo, lo bueno, el amor y el odio] porque dentro de su alma no ha entrado la torturadora agonía de la duda».

Por otra parte, sorprende el escepticismo que ronda al matrimonio como unión ideal entre el hombre y la mujer. Así lo sugiere la conversación que tres personajes mantienen sobre el matrimonio formado por Carlos e Irene. La Sra. X sostiene que

[...] será imperfecto el matrimonio y habrá fracasado, como dice el Embajador, pero no hay nada para sustituirlo. El sustitutivo que han inventado algunos del compañero y la compañera es como todos los sustitutivos, que se parecen en el color pero con un sabor más agrio.

La censura modificó «imperfecto» por «difícil». En su respuesta, El Embajador no considera negativo este sucedáneo: «Desaparece lo bueno del matrimonio y queda lo malo, pues creo que entre compañeros y compañera también hay riñas y celos. En fin, que es un matrimonio sin decirlo [...]». (II, 28-29). De hecho, Carlos elige a Frida antes que a su esposa, que le parece demasiado perfecta. La infidelidad no solo se reconoce de manera explícita en el diálogo, sino que se muestra en escena, con Frida y Carlos abrazados, al levantarse el telón en el tercer acto.

Morales de Acevedo y García de Velasco leyeron la primera versión de la comedia. El primero fue el único censor —la obra también llegó a manos de Manuel Díez Crespo— que reconoció la ambigüedad de *¿Odio?* en su informe: «El odio en interrogante hace pensar en el amor sáfico de Beatriz hacia Irene. Pero no se trasluce claramente en la obra, lo que es de alabar». Para Morales de Acevedo, la obra, «producto de lecturas extrañas mal digeridas», era asimismo la exposición del escepticismo filosófico de su autor, «En su afán de echarlas de hombre vivido que esté ya de vuelta de todas las cosas». Por fortuna para este censor, la segunda versión de la obra, que inspeccionó el 10 de noviembre de 1949, incorporaba «las correcciones pedidas en su casi totalidad», si bien «conserva su intención morbosa aunque más oculta y resuelta con talento. Hay atrevimientos de conceptos, pero compensados la mayoría de ellos por respuestas antagónicas». La obra se autorizó para mayores de edad.<sup>715</sup>

*¿Odio?* es un pretendido estudio psicológico del carácter de una mujer que, según Rosillo, desea lo que no tiene.<sup>716</sup> La trama novelesca y rosácea sobre la que se asienta la comedia impide una reflexión más ambiciosa sobre la moral del deseo, la legitimidad de la duda sobre este, la incompreensión del otro y el cuestionamiento de la unión conyugal. No obstante, la ambigüedad que atraviesa la obra consigue plantear estos interrogantes. Formalmente la obra presenta una clara influencia del cine, pues precisa del empleo de la iluminación y de la música para efectuar saltos espaciales y temporales o simultanear

---

<sup>715</sup> Ver AGA: 73/08820, expt. 215/48, y ROSILLO, Rafael: *¿Odio?* Inédito. Ej. mecan.

<sup>716</sup> Ver ROSILLO, Rafael, «Los espectáculos. Autocrítica de “¿Odio?”», *Amanecer*, 19-III-1950, pág. 4.

acciones. Para tal uso, la Casa Minué le había cedido de forma gratuita a la compañía los aparatos eléctricos necesarios, al menos, en Zaragoza. Este recurso –y el uso de una peluca– hace posible que Beatriz y Frida, interpretadas por la misma actriz, puedan coincidir en el escenario.

La Compañía de Comedias de Josita Hernán estrenó *¿Odio?* en el Teatro Principal de Alicante el 13 de febrero de 1950. La repuso una vez más, el 20 de marzo en el Teatro Argensola de Zaragoza. Ante la ausencia de críticas en Alicante, hemos de aferrarnos al testimonio de los cronistas zaragozanos, que se mostraron favorables, incluso a pesar del lesbianismo de la protagonista. El crítico de *El Noticiero* advirtió a sus lectores de que la obra era «fuerte e incluso áspera». Al de *Amanecer* le recordó a *La prisionera* (*La prisonnière*), de Édouard Bourdet, por el «cariño que llega a lo morboso y hasta el extremo [...]». Por su parte, Cistué de Castro, complacido por la singular utilización de la iluminación, felicitó a la compañía al no haber «reparado gastos en el montaje de cuatro decorados de admirable efecto», «con diversidad de fondo y de muebles».<sup>717</sup>

Hernán aprovechó *¿Odio?* para validarse en un registro opuesto al tipo escénico de la ingenua. Aun el maniqueísmo que adolece el carácter de Beatriz, la actriz habría efectuado un trabajo más complejo del que cabría esperar para interpretar a un personaje rayano en la caricatura por el atiborramiento de rasgos negativos; que coinciden, a menudo, con los defectos atribuidos a la mujer soltera por la literatura, como la fealdad, el carácter intratable, el egoísmo, la maledicencia, la frustración, el empeño en convertirse en objeto de deseo masculino, etc.<sup>718</sup> «Josita Hernán fue ayer la mujer compleja, apasionada y cerebral al propio tiempo malvada y el mismo tiempo femenina», reconoció *El Noticiero*.<sup>719</sup> Beatriz se ha criado en un colegio de monjas –los censores recomendaron modificarlo por un centro laico– en compañía de su única amiga, Irene, por quien siente un amor exacerbado. Por su fealdad y su inteligencia, las demás la han despreciado acusándola de ser incapaz para amar. La experiencia traumática del colegio le predispone

---

<sup>717</sup> S., «La vida local. Argensola. “¿Odio?”», *El Noticiero*, 21-III-1950, pág. 8; Dámaso, «Los espectáculos. Teatros. Argensola. “¿Odio?”», *Amanecer*, 21-III-1950, pág. 6, y CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los teatros. Argensola. “¿Odio?”, estreno», *Heraldo de Aragón*, 21-III-1950, pág. 3.

<sup>718</sup> Se encontrará un compendio de características en QUILES FAZ, Amparo: «Soltera tenías que ser: ¿una imagen visible en la literatura?», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 185-204.

<sup>719</sup> S. «La vida local. Argensola. “¿Odio?”», cit.

al pesimismo y a perjudicar al resto. Cuando simula ser Frida, Beatriz aparece en escena bien maquillada y peinada –lleva una peluca morena– y abandona el desgarbo para adquirir maneras insinuantes que seducen a Carlos. La crítica de Zaragoza elogió el trabajo de Hernán, pero evidenció el posible error que había cometido con su crónico encasillamiento: «Más nos gusta su actuación aquí que en papeles de ingenua y de simple; su temperamento bucea bien con lo complicado, que sabe exteriorizar con gestos expresivos, con significativas pausas y modulaciones de voz», señaló Dámaso.<sup>720</sup>

Hernán solo representó *El aprendiz de amante* el 13 y el 14 de marzo de 1950 en Zaragoza –y desasistida por la crítica–, si bien, en la solicitud de autorización, fechada el 20 de enero, constaba la intención de ofrecerla a lo largo de la gira. La censura no indicó reparos en el texto, salvo lo que consideró como atrevimientos de diálogo, paliados por el carácter de farsa de la obra, cuya fábula es la que sigue: por expreso deseo de su esposa, y para recuperar el amor perdido, Andrés debe serle infiel para satisfacerla: Catalina se casó con él porque le hizo creer que era un seductor. Harto de fingir, huye a su Burgos natal, donde, al final, Catalina lo reclama tal y como es: un hombre vulgar.<sup>721</sup>

El personaje interpretado por Hernán no es una mujer convencional. La burlona y excéntrica Catalina se define a sí misma como moderna cuando asegura que no le incomoda conocer la lista de amantes de su esposo, y porque admite que, tarde o temprano, le engañará con otra. En realidad, es una soñadora que disfruta sintiéndose la esposa de un seductor y, por eso, insta a Andrés a que cometa infidelidades que acrecienten su fama.

El 12 de febrero de 1950 Antonio Hernández solicitó la autorización de *Celos del aire*, de José López Rubio, estrenada en el Teatro Español con gran éxito unas semanas antes, el 25 de enero.<sup>722</sup> Hernán la estrenó en Zaragoza, donde la crítica acogió con mayor énfasis la comedia que el montaje de la compañía. En *Celos del aire*, dos matrimonios veranean en un pueblo bajo la atenta mirada de una pareja de ancianos. Bernardo no soporta la obsesiva vigilancia de su esposa Cristina. Enrique le aconseja que finja un

---

<sup>720</sup> Dámaso, «Los espectáculos...», cit.

<sup>721</sup> Ver AGA: 73/08779, expt. 356/47. Remitimos al análisis de García Ruiz en Víctor Ruiz Iriarte. *Autor dramático*, Madrid, Fundamentos, 1987, págs. 165-167. Ríos Carratalá se ha ocupado de la recepción crítica de *El aprendiz de amante* en su estreno en Madrid, el 16 de abril de 1949, en «*El aprendiz de amante*. Calidad, gracia y finura», en Víctor Ruiz Iriarte. *Dramaturgo Español (1912-1982)*, 2010, en línea, en: <http://ruiziriarte.com/obras/elaprendizdeamante.htm> (Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2016).

<sup>722</sup> Ver AGA: 73/08907, expt. 19/50.

romance con su mujer, Isabel, sin imaginar que Bernardo y ella ya son amantes. El orden se restablece con el fin de esta farsa y el perdón de Cristina, para lo que es imprescindible la mediación indirecta de los ancianos, espectadores de la comedia dentro de la comedia.

*Celos del aire* había obtenido los parabienes de la censura. No obstante, desde el punto de vista ético y social, Ortiz objetó la solución por la que un marido consentía que su mujer se prestara a una ficción amorosa, y que el perdón de Cristina se fundamentara egoístamente en el porvenir, es decir, en la búsqueda de la convivencia amistosa entre los cónyuges. El censor tampoco estaba conforme con la asunción del matrimonio como sinónimo de infidelidad, sobre todo cuando la trama se desenvolvía en un ambiente de clase media, «que hoy por hoy ha de considerarse la de más elevado nivel moral». Morales de Acevedo también reparó en la libérrima moral de la obra, pero el censor eclesiástico – invocado por Ortiz –, Fray Mauricio de Begoña, consideró que podía autorizarse porque el adulterio «es más narrado como acaecido, que presentado realizándose en la acción». Sin embargo, los críticos Cistué de Castro y Dámaso se abstuvieron de enjuiciar el contenido moral de la obra. Coincidiendo con el parecer de los censores, valoraron el acierto de la doble representación a través del recurso de la pareja de ancianos como espectadores del conflicto. El crítico de *El Noticiero* de Zaragoza no encontró de su gusto el humor cínico, menos aún por concernir al adulterio. La interpretación no fue del agrado de los cronistas y adujeron que los actores no sabían su papel. Quizá por eso, Cistué de Castro advirtió la excesiva languidez y premiosidad en los movimientos, poco afortunados en la comedia.<sup>723</sup> Hernán debía interpretar a una joven que padece una obsesión enfermiza por asegurar la fidelidad de su marido, pero que disimula con gracia y naturalidad.

Dos días después de solicitar *Celos del aire*, el 14 de febrero, el padre de la actriz se dirigió al director general de Cinematografía y Teatro para que consintiera la autorización de *Guiñitos*.<sup>724</sup> La obra adquirió cierta relevancia en las Islas Canarias, mientras que, en Murcia, Alicante y Zaragoza, pasó desapercibida para la crítica.

La solicitud de autorización de las siguientes comedias para ser representadas por la compañía en la temporada 1949-1950 no se encuentra en sus respectivos expedientes de censura. La empresaria recuperó *Una mujer desconocida*, que había estrenado tres

---

<sup>723</sup> Ver CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los teatros. Argensola. “Celos del aire”, estreno», *Heraldo de Aragón*, 18-III-1950, pág. 4; D., «Los espectáculos. Teatro. Argensola. “Celos del aire”», *Amanecer*, 18-III-1950, pág. 4, y S. «La vida local. Argensola», *El Noticiero*, 18-III-1950, pág. 7.

<sup>724</sup> Ver AGA: 73/08246, expt. 1283/40.

años antes en Madrid. La reposición de la comedia en Bilbao no tuvo repercusión, pero en Gran Canaria fue acogida con calidez. *Cristina Guzmán* también renovó su lugar en el repertorio de Hernán, que la ofreció en Córdoba, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Murcia, Alicante, Castellón y Zaragoza. La recepción, muy parca, apenas ha dejado testimonio de la reposición, que se valoró positivamente en todos los aspectos. Y, de nuevo, una vez más, la artista incorporó *Mary, la insoportable*, que tan buen resultado le había prodigado en las temporadas precedentes. Como le ocurrió a *La tonta del bote*, estos títulos no suscitaron el interés de la crítica. Para complementar la comedia de Millán Astray, Hernán emplazó *Los milagros del jornal* tras su representación. En Castellón, sin embargo, situó la pieza de Arniches después de *Los vestidos de la señora*.

La artista utilizó la comedia de Vargas de manera análoga a la temporada anterior. La mitad de las veces la programó para debutar en las diversas ciudades del itinerario. Si quisiéramos valorar la recepción crítica de *Los vestidos de la señora* en la temporada 1949-1950, es preciso aclarar que la mayoría de los cronistas se centraron en los actores, acaso por el uso «de cabecera» que de la comedia hizo la directora de la compañía. Tal vez, por eso, el balance de la crítica fue satisfactorio. El trabajo de Hernán fue percibido en consonancia con el del resto, lo que revirtió en favor del equilibrio del conjunto. Un veterano de la crítica como Luis Peñafiel aseguró, desde Murcia, que «es sin disputa la mejor compañía que en largos años hemos podido aplaudir por completa». Este aspecto fue corroborado por sus colegas de La Palma y de Teruel. El primero afirmó que «la acusada personalidad de Josita Hernán, no resta a nadie méritos ni valores, por el contrario, da a todos mayor lucimiento la encantadora personalidad de tan magnífica actriz». El segundo, no obstante, expresó su decepción por la obra rechazando cualquier atisbo de objetividad: «Nuestro particular gusto opina que se patea muy poco en los teatros, hoy día». La crítica coincidió en señalar la adecuación del personaje de Maruchi a las cualidades de Hernán. Desde Gran Canaria, *La Provincia* elogió «la transformación gradual de los sentimientos de Maruchi» por haberla realizado «sin desbordamientos ni encogimientos, con toda naturalidad [...]». Natural le pareció también a Peñafiel su actuación «al pasar de la ironía al sentimiento», así como la medida de la emoción.<sup>725</sup>

---

<sup>725</sup> PEÑAFIEL, Luis, «Teatro. Romea. “Los vestidos de la señora”», *Línea*, 1-II-1950, pág. 3; «De teatro. Anoche debutó la Compañía de Josita Hernán», *Diario de avisos*, 17-XII-1949, pág. 1; M.G.R., «Teatrales. “Los vestidos de la señora”», *Lucha*, 8-III-1950, pág. 2, y «En el Teatro Pérez Galdós. Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán», *La Provincia*, 2-XII-1949, pág. 6.

Aunque Hernán recuperó *Retazo*, *Juanito* y *Mi abuelita, la pobre* para su repertorio, la prensa se mostró indiferente ante su reposición. La artista apenas recurrió a la comedia de Niccodemi ni a *Juanito*, que solo programó en Córdoba, Málaga y en Gran Canaria. El crítico de *Sur* reconoció en *Retazo* un ejemplo de buen teatro, a pesar de las «pintas verdes» del segundo acto. *Mi abuelita, la pobre* tuvo mejor suerte, pues Hernán la ofreció en Córdoba, Cádiz, La Laguna (Tenerife), Gran Canaria y Teruel. Además, la artista recuperó *Una gran señora* para presentarla en Gran Canaria y La Palma, y reponerla en Murcia y Alicante. La única crítica escrita que disponemos corresponde a su actuación en el Teatro Pérez Galdós, de Las Palmas, donde *Falange* cargó contra la obra —«es de lo peorcito que conocemos»—, no así con los actores, y dio cuenta de un bailable y un desfile de modelos realizados en el primer acto.<sup>726</sup> Por último, y por primera vez, Hernán incorporó *Cuento de hadas*, la comedia de Honorio Maura que sirvió de base para la película *Ella, él y sus millones*.<sup>727</sup>

### 3.2.3.7.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1949-1950

En la temporada teatral 1949-1950 la compañía de Josita Hernán recorrió el sur y el sureste de la península durante 162 días, teniendo en cuenta un posible descanso en enero, e incluyó, como novedad, una breve temporada en las Islas Canarias.

El primer destino del que tenemos noticia es el Gran Teatro de Puertollano. La estancia del conjunto artístico, quizá del 12 al 16 de septiembre de 1949, coincidió con las fiestas locales. No nos consta el repertorio, salvo *La tonta del bote*. Del 24 al 30 la compañía se asentó en el Gran Teatro de Córdoba. Debutó con *Cristina Guzmán*, a la que siguieron *Mi abuelita, la pobre*, *Los vestidos de la señora*, *La tonta del bote*, *Juanito*, *Retazo* y la celebrada *Dos mujeres a las nueve*. En Málaga, el propietario del Teatro Albéniz adquirió el Teatro Cervantes al comienzo de la temporada. Para inaugurarlo, eligió a la compañía de Hernán, que debutó allí el 10 de octubre con *Los vestidos de la señora*. Al día siguiente, estrenó *Retazo*. *Mi abuelita, la pobre* fue repuesta el día 12 y, el

---

<sup>726</sup> Z., «Teatro. “Retazo”, de Nicodemi [sic] por la Compañía de Josita Hernán, en Cervantes», *Sur*, 12-X-1949, pág. 5 y DECARLO, «De teatro. Actuación de la compañía de Josita Hernán», *Falange*, 13-XII-1949, pág. 2.

<sup>727</sup> Ver 73/08624, expt. 106/45.



13, llegó el turno para el esperado estreno de *Dos mujeres a las nueve*. Hasta el día 16, se repuso *Juanito*, *Cristina Guzmán* y *Mary, la insoportable*.<sup>728</sup>

Cádiz saludó emotivamente la llegada de Hernán –su familia paterna era oriunda de la provincia y la actriz solía veranear allí– el 28 de octubre. Ese día repuso en el Gran Teatro Falla *Cristina Guzmán*, a ocho pesetas la butaca. El 29 llegó el turno de *Mi abuelita, la pobre* y, el día 30, el de la representación conjunta de *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*, cuyo precio ascendió a diez pesetas. Esta fue la cuantía para *Dos mujeres a las nueve* y *Los vestidos de la señora*, representadas entre el 31 de octubre y el 1 de noviembre. Después de las funciones de *Don Juan Tenorio*, la formación se despidió el día 3 con *Mary, la insoportable*. Al margen del repertorio, se ofreció la escenificación de dos poemas de Carlos Martel, *Sol* y *Mar*, «con bailes y fondos musicales», en homenaje al Ejército de Marina, que patrocinó la función.<sup>729</sup>

El 10 de noviembre de 1949 la compañía comenzó su temporada en las Islas Canarias. La primera plaza fue el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, donde permaneció hasta el día 13, ofreciendo *Cristina Guzmán*, *Mary, la insoportable*, *Los vestidos de la señora*, *Dos mujeres a las nueve*, *Ella, él y sus millones*, y *Guiñitos*. Más

---

<sup>728</sup> Ver «Feria y fiestas en Almodóvar del Campo», *Lanza*, 12-IX-1949, pág. 7; «Información provincial. Lanza en Puertollano. Espectáculos», *Lanza*, 13-IX-1949, pág. 8; S. «Espectáculos. Compañía de Comedia de Josita Hernán. “Juanito”», *Córdoba*, 29-IX-1949, pág. 3; «Teatralerías. Lo que verá el público en el Cervantes», *La Tarde*, 5-X-1949, pág. 2; B.M., «La escena. En el Cervantes. Josita Hernán y su compañía», *La Tarde*, 11-X-1949, pág. 4; Z., «Teatro. Cervantes. Inauguración...», cit.; Z., «Teatro. “Retazo”...», cit.; «Teatro. [“Mi abuelita] la pobre”, comedia en tres actos de Luis de Vargas», *Sur*, 13-X-1949, pág. 5; MARÍN, Benito, «La escena. En el Cervantes. “Dos mujeres a las nueve”», *La Tarde*, 14-X-1949, pág. 3; Z., «Teatro. Cervantes. “Dos mujeres a las nueve”, comedia en tres actos de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta», *Sur*, 14-X-1949, pág. 3; B.M., «La escena. En el Cervantes. Estreno de “Juanito”», *La Tarde*, 15-X-1949, pág. 6, y Z., «Teatro. Cervantes. “Juanito”, comedia en tres actos, de Bekeffi y Stella, adaptada por Luis de Vargas», *Sur*, 15-X-1949, pág. 3. Además, véase el cartel de *Juanito* en Córdoba, en AAIICC: «Juanito», Impr. A. Carmona, Córdoba, 1949.

<sup>729</sup> Ver «El Ateneo Gaditano agasaja a Josita Hernán», *Diario de Cádiz*, 1-XI-1949, pág. 4; MILLÁN, C., Donato, «Visto y oído. El teatro y sus intérpretes», *Diario de Cádiz*, 2-XI-1949, pág. 3; «Espectáculos. Gran Teatro Falla. Compañía de Comedias de Josita Hernán», *Diario de Cádiz*, 29-X-1949, pág. 2; «Espectáculos. Gran Teatro Falla. “Dos mujeres...”», cit.; «Espectáculos. Gran Teatro Falla. “Los vestidos de la señora”», *Diario de Cádiz*, 2-XI-1949, pág. 3; MILLÁN C., Donato, «Visto y oído. “Don Juan”», *Diario de Cádiz*, 3-XI-1949, pág. 3, y D.C., «Espectáculos. Gran Teatro Falla. Despedida de la compañía de Josita Hernán», *Diario de Cádiz*, 4-XI-1949, pág. 2.

tarde, reaparecía en el Teatro Leal de La Laguna, con *Mi abuelita la pobre* y *Los vestidos de la señora*.<sup>730</sup>

El 1 de diciembre, Hernán inauguró la temporada oficial del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria con *Los vestidos de la señora*. Hasta el 13 de diciembre ofreció el repertorio completo que disponía en aquel momento: *Guiñitos*, *La tonta del bote*, *Los vestidos de la señora* y *Mi abuelita la pobre* –ambas, el día 4–, *Dos mujeres a las nueve*, *Mary, la insoportable*, *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*, *Juanito*, *Una mujer desconocida*, *Cristina Guzmán*, *Retazo*, *Una gran señora* y *Cuento de hadas*. El día 14 la compañía celebró una función de tarde de *Una gran señora* dedicada a las mujeres –la butaca se fijó a la mitad de su precio–, con un desfile para dar a conocer las novedades de la Casa de Modas Fuenroca y otros modelos de París.<sup>731</sup>

De Gran Canaria, la compañía se trasladó a La Palma, del 16 al 23. En el Teatro Circo de Marte presentó, en sesiones únicas de noche, buena parte de su repertorio. *Los vestidos de la señora*, *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*, *Dos mujeres a las nueve*, *Guiñitos*, *Una gran señora*, *Mary, la insoportable* y *Dos mujeres a las nueve*. Hernán dedicó la función del 21 de diciembre, que correspondió a *Una gran señora*, a

---

<sup>730</sup> MISTRAL, Javier, «Nota teatral. Josita Hernán en Tenerife», *Aire Libre*, 7-XI-1949, pág. 1; «De teatro. Resumen de la semana en el Guimerá», *Aire Libre*, 14-XI-1949, pág. 4; «Teatro. Resonante éxito de “Dos mujeres a las nueve”», *Aire Libre*, 21-XI-1949, pág. 3; «Teatro. Función homenaje a Josita Hernán», *Aire Libre*, 21-XI-1949, pág. 4, y «Teatro. Función homenaje a Josita Hernán», *Aire Libre*, 28-XI-1949, pág. 1.

<sup>731</sup> DECARLO, «De teatro. Inauguración de la temporada 1949-50», *Falange*, 2-XII-1949, pág. 3; «En el Teatro Pérez Galdós. Presentación...», cit.; Bambalina, «En el Teatro Pérez Galdós. Los éxitos de Josita Hernán», *La Provincia*, 3-XII-1949, pág. 4; «En el Teatro Pérez Galdós. “La tonta del bote”», *La Provincia*, 5-XII-1949, pág. 5; DECARLO, «De teatro. “La tonta del bote”», *Falange*, 4-XII-1949, pág. 2; «De teatro. “Dos mujeres a las nueve”», *Falange*, 6-XII-1949, pág. 3; «En el Teatro Pérez Galdós. Estreno de “Dos mujeres a las nueve”», *La Provincia*, 6-XII-1949, pág. 9; Bambalina, «En el Teatro Pérez Galdós. “Mary, la insoportable”», *La Provincia*, 7-XII-1949, pág. 7; DECARLO, «De teatro. La compañía de Josita Hernán en el Pérez Galdós», *Falange*, 7-XII-1949, pág. 2; «De teatro. “Juanito”», *Falange*, 9-XII-1949, pág. 2; «En el Teatro Pérez Galdós. Se estrena hoy “Una mujer conocida” [sic]», *La Provincia*, 9-XII-1949, pág. 4; Bambalina, «En el Teatro Pérez Galdós. “Una mujer desconocida”», *La Provincia*, 10-XII-1949, pág. 7; DECARLO, «De teatro. “Una mujer...”», cit.; «De teatro. “Cristina Guzmán”», *Falange*, 11-XII-1949, pág. 2; DECARLO, «De teatro. Actuación...», cit.; «En el Teatro Pérez Galdós. La función homenaje a Josita Hernán», *La Provincia*, 13-XII-1949, pág. 7; «En el Teatro Pérez Galdós. Función homenaje a Josita Hernán», *La Provincia*, 14-XII-1949, pág. 5, y «De teatro. Función homenaje a Josita Hernán y despedida de la compañía», *Falange*, 14-XII-1949, pág. 4. Ver también FPSY: programa de mano «Teatro Pérez Galdós», s. impr., 1949.

diversas autoridades de la isla: al Delegado de Gobierno, el alcalde, al Comandante Militar de la Plaza, al Excmo. Cabildo Insular y a las sociedades Real Nuevo Club y al Círculo de Instrucción y Recreo. Considerando las difíciles circunstancias referidas por el periodista que cubrió la temporada de Hernán en el Teatro Circo de Marte, la afluencia pudo resultar no del todo satisfactoria para la taquilla. No olvidemos que, aquel verano de 1949, tuvo lugar la erupción del volcán de San Juan.<sup>732</sup>

Después del periplo canario, es posible que los miembros de la compañía se tomaran un descanso antes de continuar la gira, si bien, parece que Hernán habría intentado proseguir por África. Retomó el itinerario el 31 de enero, en el Teatro Romea de Murcia, donde presentó *Los vestidos de la señora*, *Cristina Guzmán*, *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*, *Dos mujeres a las nueve*, *Mary, la insoportable*, *Guiñitos* y, el 6 de febrero, se despidió con *Una gran señora*. Dos días más tarde, en Alicante, ofrecía el mismo programa sin la representación conjunta de *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*. Así, *Los vestidos de la señora*, *Cristina Guzmán*, *Dos mujeres a las nueve*, *Guiñitos* y *Una gran señora*, pudieron verse en el Teatro Principal, del 8 al 12 de febrero de 1950. El día 13 la compañía estrenó *¿Odio?* y, el 14, seguramente, se despidió con *Cristina Guzmán*. El día 17, Hernán se presentaba fugazmente en el Gran Teatro de Elche (Alicante) para estrenar *Dos mujeres a las nueve*.<sup>733</sup>

La comedia de Luca de Tena sirvió como carta de presentación para la compañía, el 4 de marzo, en el Teatro Principal de Castellón. Al día siguiente, representó de forma conjunta *Los vestidos de la señora* y *Los milagros del jornal*, y se despidió con *Cristina*

---

<sup>732</sup> Ver «De teatro. Anoche...», cit.; «De teatro. Continúa actuando con gran éxito la Compañía de Josita Hernán», *Diario de avisos*, 19-XII-1949, pág. 1; «De teatro. “Dos mujeres a las nueve” se estrenó anoche en el Circo de Marte», *Diario de avisos*, 20-XII-1949, pág. 1, y «De teatro. Con la magnífica comedia “Guiñitos” se apuntó anoche otro éxito la Compañía de Josita Hernán», *Diario de avisos*, 21-XII-1949, pág. 1.

<sup>733</sup> Ver «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 31-I-1950, pág. 7; CASTRO, Fernando-Guillermo de, «Cinco minutos de charla con Josita Hernán», *Libertad*, 12-VI-1949, pág. 6; P., «Teatros. Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán», *La Verdad*, 1-II-1950, pág. 3; PEÑAFIEL, «Teatro. Romea. “Los vestidos...”», cit.; L.P., «Teatro. Romea. “Cristina Guzmán”», *Línea*, 2-II-1950, pág. 3; M., «Teatro. Principal. “Los vestidos de la señora”», *Información*, 9-II-1950, pág. 3, y «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Teatro Principal de Alicante, Josita Hernán, a quien se ha nombrado Foguera de Honor, estrenó la comedia de Rosillo “¿Odio?”», *ABC*, 28-II-1950, pág. 29. Véase el cartel de la función en Elche, en ADEL: «“Dos mujeres a las nueve”», Impr. Sur de R. Costa, Elche, [1950], en: [http://www.elche.me/sites/default/files/styles/marcaagua/public/pf462\\_0.jpg?itok=B7VzQZCt](http://www.elche.me/sites/default/files/styles/marcaagua/public/pf462_0.jpg?itok=B7VzQZCt) (Fecha de consulta: 5 de enero de 2017).

*Guzmán*. Antes de llegar a Zaragoza, la formación ofreció *Los vestidos de la señora* y *Mi abuelita, la pobre*, los días 7 y 8 de marzo, en el Teatro-cine Victoria de Teruel. Ya en el Teatro Argensola, al día siguiente, la compañía representó *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*. El 10 de marzo, *Los vestidos de la señora* y, el 11, *Cristina Guzmán*, que volvería a representarse la noche siguiente, junto con *La tonta del bote* y *Los milagros del jornal*. Del 13 al 14 Hernán programó *El aprendiz de amante* y esperó hasta el 17 para estrenar *Celos del aire*, cuyo estreno fue un acontecimiento. Entre medias, la actriz aprovechó para reponer *Dos mujeres a las nueve* y *Guiñitos*. La obra de López Rubio duró en cartel hasta el 19 de marzo. El día 20 fue el turno de un nuevo estreno en Zaragoza, *¿Odio?*. El 22 de marzo la compañía clausuró la gira con *Juanito*.<sup>734</sup>

### 3.2.4. Otras actuaciones en el teatro comercial (1946-1956)

#### 3.2.4.1. Compañía titular del Teatro Lara (1946-1947)

Dos meses después de la disolución de la compañía de Josita Hernán y Antonio Casal, la actriz fue contratada por el Teatro Lara de Madrid, cuya compañía iniciaba su gira a mediados de mayo de 1947. Hernán solo permaneció en la formación durante su

---

<sup>734</sup> Ver Batueco, «Cines y teatros. Teatro Principal. Debut de la compañía de Josita Hernán con “Dos mujeres a las nueve”», *Mediterráneo*, 5-III-1950, pág. 5; M.G.R., «Teatrales. “Los vestidos...”», cit.; Corresponsal, «Teruel teatral», *Barcelona Teatral*, 23-III-1950, pág. 3; C., «Los teatros. Argensola. Presentación de Josita Hernán, con su compañía de comedia», *Heraldo de Aragón*, 10-III-1950, pág. 3; D., «Teatro. Argensola. Presentación de Josita Hernán», *Amanecer*, 10-III-1950, pág. 4; S. «La vida local. Argensola. Presentación de compañía», *El Noticiero*, 10-III-1950, pág. 7; CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los teatros. Argensola. “Celos del aire”, cit.; D., «Los espectáculos. Teatro. Argensola. “Celos del aire”», cit.; S. «La vida local. Argensola», cit.; ROSILLO, «Los espectáculos. Autocrítica...», cit.; CISTUÉ DE CASTRO, «Los teatros. Argensola. “¿Odio?”...», cit.; Dámaso, «Los espectáculos...», cit.; S. «La vida local. Argensola. “¿Odio?”», cit.; D., «Los espectáculos. Teatros. Argensola. Despedida de Josita Hernán», *Amanecer*, 23-III-1950, pág. 6, y S. «Los estrenos teatrales. Argensola», *El Noticiero*, 23-III-1950, pág. 2. Véanse, además, los carteles de Castellón y Zaragoza, en AMCP: «“Dos mujeres a las nueve”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1950; «“Los vestidos de la señora”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1950, y «“Cristina Guzmán”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1950; y FPSY: «Teatro Argensola», Impr. El Modelo Gráfico, Zaragoza, 1950.

estancia en el Teatro Eslava de Valencia, del 17 de mayo al 1 de junio, y la abandonó para someterse a una intervención quirúrgica en la primera semana de julio.<sup>735</sup>

La novedad de esta empresa consistía en el regreso de Concha Catalá a las tablas. Un año antes la actriz había asegurado que no volvería a pisarlas, como ya lo hiciera en 1944 cuando anunció su retirada definitiva.<sup>736</sup> Con ella, Mariano Asquerino dirigía la formación del empresario Conrado Blanco, integrada por un notable elenco artístico: Amalia Alfaro, Gabriel Algara, Diego H. Álvarez, Mariano Azaña, Costa, Matilde Galiana, Paquita Gallego, Esperanza Grases, José Guijarro, Rosita Lacasa, Julio Llopar, José Medina, Miguel Mera, Fulgencio Nogueras, Carlos Oller, María Antonia Piedra, Rafaela Pinaqui, Joaquín Roa y Mari Cruz Vargas. Con Catalá, Josita Hernán desempeñó el rol de primera actriz en papeles dramáticos excepcionales en su carrera actoral.

Mariano Asquerino y Concha Catalá aseguraron en una entrevista que el propósito de su compañía era, en la línea del género dramático, «remozarlo con todo aquello de positivo mérito que encuentren, y llevar al espectador toda la savia y solera del [...] verdadero teatro, aunque adaptado al momento actual». Para satisfacer sus intenciones, proponían dos obras que hicieron célebre a Catalá, *Madre Alegría*, de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda, y *La casa*, de Pemán. Además, representarían el último melodrama de Torrado, *Sabela de Cambados*, que había dado a conocer la eximia actriz, y *La propia estimación*, de Benavente. Según los planes de la pareja de actores, también se preveía el estreno de otra obra de Torrado y una de Suárez de Deza.<sup>737</sup>

El 6 de mayo de 1947 la compañía solicitó la autorización de la censura para reponer *La propia estimación*. Josita Hernán no participó en esta comedia, que sirvió como función-homenaje de Asquerino.<sup>738</sup> El día 31 la compañía repuso *Madre Alegría* en Valencia –no hay constancia de ello en el expediente de censura– con motivo del homenaje de la actriz, de modo que solo se ofrecieron tres funciones.<sup>739</sup> Este es un melodrama sobre una monja a cargo de un hospicio. De todas las criaturas a las que ha cuidado, Gloria es su predilecta. Pasados veinte años, su madre acude a recogerla. La monja reivindica su maternidad frente al derecho de la primera, temerosa de que el turbio

---

<sup>735</sup> Ver «Arriba el telón. Respetable público...», *Dígame*, 8-VII-1947, pág. 7 y «Autores y escenarios. Josita Hernán ya trabaja», *Madrid*, 17-VII-1947, pág. 6.

<sup>736</sup> Ver «Concha Catalá no vuelve», *Barcelona Teatral*, 14-III-1946, pág. 3.

<sup>737</sup> Ver «De telón adentro. Concha Catalá y Mariano Asquerino», *Levante*, 25-V-1947, pág. 4.

<sup>738</sup> AGA: 73/08235, expt. 1065/40.

<sup>739</sup> AGA: 73/08170, expt. 364/39.

pasado de la mujer empañe la felicidad de la joven, que está a punto de casarse. Hernán encarnó a Gloria, la ingenua muchacha cuyo pecado, según Madre Alegría, consiste en envanecerse fantaseando con un origen de alcurnia. Como la monja le ha ocultado la identidad de su verdadera madre, cuando se conocen, Gloria declara sin miramientos que quienes abandonan a los hijos jamás deben tratar de buscarlos ni interferir en sus vidas. La crítica se limitó a publicar una nota elogiosa del conjunto artístico y destacó, sobre todo, el cariño que el público valenciano le prodigó a Concha Catalá.

La reposición de *La casa* en el Teatro Eslava alcanzó el valor de estreno. La función inaugural fue un verdadero acontecimiento, del que Hernán apenas se benefició, según el diario *Jornada*, pues, si la actriz había estado bien en el primer acto, en el tercero no imprimió el carácter adecuado para su personaje, Teresa, ya ordenada novicia.<sup>740</sup>

En el expediente de censura no hay ninguna solicitud de autorización de esta compañía para representar *Sabela de cambados*. Para el censor, Adolfo Carril, el inconveniente que impedía autorizar este melodrama –que juzgó de escaso valor literario– estribaba en la intervención de dos clérigos. Así, delegó la decisión final al informe del censor eclesiástico. Se trataba, efectivamente, de la afable caracterización del capellán – la sotana raída, bebedor y fumador– y del obispo. Mauricio de Begoña concluyó que no era recomendable presentar tipos eclesiásticos en la escena, «pero evitados algunas excepciones que se tachan por hacer a tales clérigos excesivamente campechanos, la obra puede tolerarse». La obra fue autorizada con el visto bueno de Guillermo de Reyna y varias tachaduras. Se calificó para mayores de edad.<sup>741</sup>

*Jornada* equiparó la fama y el éxito de Torrado a las de «un fabuloso estraperlista de sentimientos, a salvo ya de las multas de mayor cuantía» y, pese a la mentada inmunidad crítica del autor, no desaprovechó la oportunidad para opinar: «nadie debe tampoco negarnos a los pobres la satisfacción de poner a su teatro el debido sobrenombre. Que es este: «de estraperlo sentimental», o sea, un teatro engañoso que, con todo, gozaba del espaldarazo de determinadas voces en la escena española. Además, identificó *Sabela de Cambados* como una pieza más de la ya abultada familia del teatro «torradesco». Como a los censores en Madrid, este crítico tampoco obvió el lavado de cara mediante el cual, el autor había dulcificado y modernizado a los dos sacerdotes y el prelado.<sup>742</sup>

---

<sup>740</sup> Ver P., «Concha Catalá y su compañía en Eslava», *Jornada*, 19-V-1947, pág. 4.

<sup>741</sup> Ver AGA: 73/08719, expt. 477/46.

<sup>742</sup> Véase A.C., «Estreno de “Sabela de Cambados”, en Eslava», *Jornada*, 23-V-1947, pág. 7.

En el corazón de Galicia se prepara la boda de Eduardo, el hijo de los marqueses de Soñeiro, con su prima Esperanza. La feliz noticia plantea un trance doloroso para Sabela pues, si no consigue que su marido Jaime regrese de Madrid –hace años que vive con otra mujer–, el Obispo no consentirá el matrimonio. Jaime regresa, acompañado por su amante, para firmar una paz ficticia con Sabela. Tras la boda, Eduardo da señas de reproducir el comportamiento de su padre y amenaza con truncar el matrimonio. Pero, a diferencia de Sabela, Esperanza se mantiene firme para no dejarse amedrentar por su marido. Al comprender que su hijo se está equivocando y que él, como padre, es responsable, Jaime regresa con Sabela.<sup>743</sup> Las dos protagonistas comparten el carácter fuerte, la procedencia humilde y la circunstancia de haber ascendido socialmente gracias a una buena boda. El padre y el hijo hacen infelices a las dos mujeres, pero solo la más joven sabe enfrentarse a su marido. Si Catalá interpretó a Sabela de Cambados –personaje construido para solaz de una actriz dramática–, Hernán hizo lo propio con Esperanza, una montaraz caracterizada con rasgos andróginos, jadeante y de aspecto sucio, que alterna la rudeza del trabajo en el campo con el estudio. El resultado es una mujer consagrada por el esfuerzo y una escrupulosa rectitud moral.

La compañía comenzó su gira en el Teatro Eslava de Valencia el 17 de mayo de 1947 con la reposición de *La casa. Sabela de Cambados* la sustituiría el día 22, seguida de *La propia estimación*, el 29. Por último, el día 31, se repuso *Madre alegría*, hasta el día siguiente, como función de despedida de la compañía. El 18 de junio la compañía cambió el programa previsto por indisposición de Catalá.<sup>744</sup>

### **3.2.4.2. Compañía titular del Teatro Benavente (1949-1950)**

Transcurridos dos meses desde la disolución de su compañía, Josita Hernán fue requerida por la titular del Teatro Benavente de Madrid para sustituir a Conchita Montes en el estreno de *Tu mujer y mi mujer*, así como en las funciones sucesivas. Hernán se incorporó a la plantilla de actores formada por Rafael Alonso, Alfonso Candel, María

---

<sup>743</sup> Ver AGA: 73/08719, expt. 477/46.

<sup>744</sup> Ver P., «Concha Catalá...», cit.; A.C., «Estreno de “Sabela...”», cit.; A., «Escenarios y cinema. Eslava. “La propia estimación” de Benavente, en el homenaje a Asquerino», *Levante*, 30-V-1947, pág. 4; A.C., «Homenaje a Mariano Asquerino, en Eslava», *Jornada*, 30-V-1947, pág. 7; «Escenarios y cinema. Eslava. Homenaje a Concha Catalá», *Levante*, 1-VI-1947, pág. 4; S.CH., «Homenaje a Concha Catalá, en Eslava», *Jornada*, 3-VI-1947, pág. 7, y «Concha Catalá, indispuesta», *ABC*, 19-VI-1947, pág. 18.

Luisa Colomina, Társila Criado, Lola García, Ernesto Martínez, Victor Miguel Merás, Ismael Merlo y Mercedes Muñoz Sampedro.

El público español tuvo la oportunidad de conocer *Home and Beauty*, de William Somerset Maugham, a través de la versión cinematográfica de Wesley Ruggles, *Demasiados maridos* (*Too many husbands*, 1940), y mediante la adaptación teatral *Mis maridos*, de María Elena Ampudia –nombre de pila de la actriz Niní Montían– y la de *Félix de Bulnes* (M.<sup>a</sup> Luisa Muñoz de Buendía). Esta adaptación se estrenó el 13 de mayo de 1950 en el Teatro Benavente, aunque la fecha prevista era el día 9, tal y como refleja su expediente de censura. El retraso pudo deberse a la bronconeumonía que sorprendió a Conchita Montes, la primera actriz. Hernán cubrió su puesto del 13 de mayo al 1 de junio. *Tu mujer y mi mujer* es un vodevil en torno al exacerbado egoísmo de una mujer, que dispone de tres hombres para que la conquisten. La trama es propiamente de farsa y fundamenta el conflicto en las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y en un caso de amnesia traumática: Victoria se casa con el mejor amigo de su esposo, al que dan por muerto en la guerra. Cuando este regresa, los desencuentros entre los maridos –mientras, ella flirtea con un tercero–, son constantes. Al final, los tres renuncian a Victoria.

Ante su ficha de censura, Constancio de Aldeaseca se felicitó porque la farsa, lejos de hacer apología del divorcio, lo satirizaba, porque, a su parecer, seguía «siendo disonante para nuestro público». Morales de Acevedo reiteró la observación de su colega destacando la sátira contra el divorcio, «realizada por un burlón que propone como arreglo final la solución del “triángulo”, dejando a los tres lados libres para recomenzar».<sup>745</sup>

Los críticos celebraron la nueva versión de la pieza de Maugham, que encontraron más próxima al original que la de Niní Montían, y se volcaron en el trabajo de Hernán. La actriz fue especialmente elogiada, sobre todo, por la rapidez con la que había tenido que preparar su personaje. Se trata de Victoria, una frívola cuyo afán por casarse radica en la satisfacción de sus necesidades. Aunque se define a sí misma en las antípodas de la vanidad y del interés, chantajea a sus maridos y les impone su autoridad apelando a la debida consideración como esposa. «Luchaba Josita con la dificultad de un personaje de construcción falsa, siempre en situación violenta, y además con el recuerdo de Conchita Montes. Sin embargo, el triunfo fue completo». Según José Manuel Miner Otamendi, el

---

<sup>745</sup> Ver AGA: 73/08923, expt. 191/50, y MAUGHAM, William Somerset: *Tu mujer y mi mujer* (trad. Félix de Bulnes [María Luisa Muñoz Bulnes de Buendía]). Inédito. Ej. mecan. Ver también MORALES DE ACEVEDO, E., «Estreno en el Teatro Benavente de “Tu mujer y mi mujer”», *Marca*, 14-V-1950, pág. 8.



personaje, coqueto, mimoso, irascible, «halló un encuadre justo en la voz y el gesto y en las actitudes de Josita Hernán, que estudió con cuidado y resolvió la papeleta». Casi idéntica era la opinión de Jorge de la Cueva, que subrayó la incorporación de «detalles propios y personales, que enriquecieron el tipo».<sup>746</sup>

### 3.2.4.3. *Compañía de alta comedia de Josita Hernán y Trini Montero (1949-1950)*

Unas semanas después de la disolución de la compañía de Josita Hernán, *Barcelona Teatral* informaba, el 8 de abril de 1950, que Fernando Martínez Beltrán debutaría con el estreno de su obra *Después* en Alicante y en Murcia, el 10 y el 15 de junio. El autor localizó a tres populares artistas para encabezar una agrupación compuesta expresamente para la ocasión. Contrató a Hernán, Trini Montero y José Vivó, si bien hubiera deseado a Ana Mariscal como actriz principal. El resto de la compañía se formó con actores locales: Dora B. Aznar, Arsenio Berrio y Francisco Pérez. La dirección del espectáculo correría a cargo del crítico de teatro de Radio Alicante, Oscar Montiel. La Casa Lacorzán se encargó del vestuario.<sup>747</sup> Según comentó Hernán en una entrevista, aceptó el contrato por la satisfacción que le reportaba prestar su colaboración artística a los escritores noveles. De acuerdo con el autor, los honorarios de Hernán ascendieron a

---

<sup>746</sup> MINER OTAMENDI, «Tu mujer y mi mujer», en el Benavente», *El Alcázar*, 15-V-1950, pág. 5. Ver, además, CUEVA, Jorge de la, «Teatro. Benavente. “Tu mujer y mi mujer”, comedia de Somerset Maugham, traducción de Félix de Bulnes», *Ya*, 14-V-1950, pág. 6; MARQUERÍE, Alfredo, «Estreno de “Tu mujer y mi mujer”, de Somerset Maugham, en el Benavente», *ABC*, 14-V-1950, pág. 33; MORALES DE ACEVEDO, «Estreno en el Teatro Benavente...», cit.; CASTRO, Cristóbal de, «Benavente: estreno de “Tu mujer y mi mujer”, comedia cómica en tres actos, de Somerset Maugham, adaptación de Félix de Bulnes», *Madrid*, 15-V-1950, pág. 10; «Novedades teatrales de la semana. Dos éxitos en el Gran Vía y en el Benavente y un gran triunfo de la Orquesta Nacional en el Palacio de la Música», *Hoja del lunes*, 15-V-1950, pág. 6; HARO TECGLÉN, Eduardo, «Informaciones teatrales. “Tu mujer y mi mujer”, una comedia de Somerset Maugham en el Teatro Benavente», *Informaciones*, 15-V-1950, pág. 4; «La escena animada. “Tu mujer y mi mujer”, en el Benavente», *Pueblo*, 15-V-1950, pág. 2, y «Arriba el telón. Nueva versión de una comedia de Somerset Maugham en el Benavente», *Dígame*, 16-V-1950, pág. 7. Para comprender el valor de la actuación de Josita Hernán en esta comedia, sugerimos confrontar su aspecto y su trayectoria interpretativa con los de Conchita Montes, caracterizada, fuera y dentro de la ficción, por su atractivo distinguido y su elegancia. Ver RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: «Conchita Montes, primera actriz», *Don Galán*, núm. 4 (2014).

<sup>747</sup> Ver «Fernando M. Beltrán, autor teatral», *Barcelona Teatral*, 8-VI-1950, pág. 1.

cinco mil pesetas por cada noche de actuación, sin contar con los ensayos, que la artista, en un gesto de generosidad, no le habría cobrado.<sup>748</sup>

No existe el expediente de censura de *Después*. Por otra parte, la única crítica que disponemos no refiere detalles del estreno, que se adivina desafortunado, ya que la obra acumuló solo tres funciones. Si hacemos caso a las memorias de Martínez Beltrán, en este resultado quizá tuvo que ver el hecho de que Montero y Vivó no se sabían los papeles.<sup>749</sup>

#### **3.2.4.4. *Compañía de Comedias Cómicas de Fernando Granada (1949-1950)***

Según refiere el periodista y crítico teatral Leocadio Mejías, el propósito de Fernando Granada (Fernando Ega) al frente de la empresa Granada-Lusarreta consistía en reponer varias obras de Jardiel Poncela durante la temporada estival.<sup>750</sup> La operación no resultaba tan sencilla, como advirtió Marqueríe a comienzos de julio. No todas las empresas constituidas en verano para vivir de reestrenos en la capital prosperaban porque la costumbre de escribir los papeles a medida de los actores complicaba las posibilidades de formar un nuevo reparto. Solía ocurrir, pues, que las primeras figuras se adecuasen, no así el resto. Este no habría sido el caso de la plantilla que dirigía Granada pues, según Marqueríe, «quiere Fernando efectuar una extensa revisión del repertorio de Jardiel [...], y como piensa seguir cuidando exquisitamente ese aspecto de “un buen intérprete para cada papel”, no es arriesgado aventurarle un gran éxito». Al crítico no se le ocultaba la conveniencia de estrenar nuevos títulos pero, en tanto que el empresario o el director de una compañía no podía vivir eternamente de las «comedias de circunstancias» asentadas en la efímera actualidad, alabó la resolución de Granada: «Solo cabe, por lo tanto, como solución intermedia, el montaje rápido con intérpretes avezados y expertos para dar dos o tres títulos por semana en principio [...]».<sup>751</sup>

---

<sup>748</sup> Ver Yoca, «Teatro. Josita Hernán, Trini Montero y José Vivó hablan sobre “Después”», *Información*, 9-VI-1950, pág. 6.

<sup>749</sup> Ver M.A., «Teatro. Principal. “Después”», *Información*, 11-VI-1950, pág. 6 y «Valencia, San Sebastián, Alicante... Estreno de “Después”, en Alicante», *Barcelona Teatral*, 22-VI-1950, pág. 4. Remitimos a las memorias de Fernando Martínez Beltrán: *Me llamo libre y pido la palabra*, Alicante, s. e., 1993, págs. 42-43.

<sup>750</sup> Ver MEJÍAS, Leocadio, «Teatro. De bastidores a pasillos. “Angelina”, en el Gran Vía», *El Alcázar*, 1-VII-1950, pág. 10.

<sup>751</sup> MARQUERÍE, Alfredo, «Música, teatros y cinematografía. Bambalinas madrileñas. El difícil problema de las reposiciones teatrales», *La Vanguardia española*, 1-VII-1950, pág. 13.

El empresario confeccionó un conjunto capaz de enfrentarse a la reposición de las comedias jardelianas. Encabezado por Josita Hernán, José Orjas, María Luisa Moneró y Miguel Gómez, integraban el resto de la compañía Juan Catalá, Rafael Cores, Enrique Espinosa, Charito Gallego, Miguel Gómez, Elena y Fernando Granada, Julián F. Guzmán, José Martí Orús, Eduardo Martínez, Andrés Nieto, Ana María Notario, José Orjas, Esperanza Ortiz y Luis S. Torrecilla. Sin embargo, Granada solo pudo reponer una sola obra de Jardiel Poncela. El repertorio definitivo integró *Angelina o el honor de un brigadier* (Un drama en 1880), *Nosotros, ellas... y el duende*, de Carlos Llopis, y *Vas a ser mi perdición*, de José de Lucio. Parece que, tras este cambio, se encontraba el propio Jardiel Poncela. Leocadio Mejías rompió una lanza en favor del empresario cuando debutó la compañía. Consideró que el proyecto inicial era no solo un callado homenaje al comediógrafo, sino una propuesta artística digna e incompatible con cualquier atisbo de oportunismo lucrativo. Su crítica de *Angelina* iba dirigida, en realidad, al autor: «¿[...] cómo va a ganar dinero con una compañía cara montando la comedia fastuosamente en pleno verano y a dos duros las mejores butacas?». <sup>752</sup>

El 12 de julio de 1950 Fernando Collado, en representación de la Compañía de Comedias Cómicas del Teatro Gran Vía, solicitó a la autorización de la censura para escenificar *Angelina o el honor de un brigadier*. Aunque la obra trataba «sin ningún respeto muchas ideas honorables –comentaba Fray Mauricio de Begoña, a quien no le agradaba la presencia de un sacristán– por su mismo carácter de bufonada, ninguna de sus apreciaciones puede tomarse en serio». El censor recomendó modificar el duelo que acontece en el tercer acto, de modo que «resulte totalmente ridiculizado, de suerte que en ningún momento pueda ser tomado en serio por el público». <sup>753</sup> En *Angelina o el honor de un brigadier*, Jardiel Poncela parodia el drama de honor neorromántico tomando como referencia *El nudo gordiano*, de Eugenio Sellés, y *La Pasionaria*, de Leopoldo Cano. Así obtuvo uno de los mejores exponentes del humor inverosímil al que se dedicó: un brigadier asiste al doble agravio que infligen a su honor el adulterio de su mujer y el rapto de su hija, y todo ello perpetrado por el mismo hombre. La trama se resuelve de forma apoteósica con la ocurrente y fantasmagórica aparición de los padres del brigadier, al que

---

<sup>752</sup> MEJÍAS, «Teatro. De bastidores a pasillos. “Angelina”...», cit. Según Fernando Fernán Gómez, Granada substituyó una comedia suya por *Angelina o el honor de un brigadier*. Entonces, Jardiel Poncela, que tampoco deseaba esta reposición porque intervenía José Orjas, se dirigió al empresario sugiriéndole que olvidara el montaje. Ver *El tiempo amarillo*, 2 vols., Madrid, Debate, 1990; vol. 2, pág. 140.

<sup>753</sup> Ver AGA: 73/08612, expt. 709/44.

impiden su venganza. Para componer la caricatura de Angelina, la hija del brigadier –a cargo de Hernán en esta reposición–, Jardiel Poncela tomó los rasgos de la protagonista de *La Pasionaria*. En su auto presentación, al modo de la *Comedia dell'Arte*, la sentimental y frívola Angelina admite: «Soy muchacha honrada/que no se entera de nada/y que por eso es feliz» (I, 70-71).<sup>754</sup>

La presentación de la compañía fue impecable. Los críticos elogiaron el brillante y eficaz elenco que había sabido reunir Granada, si bien la mayoría coincidió en destacar a la primera actriz: «[...] descolló el arte delicioso, flexible y atrayente de Josita Hernán, que dio a la parte de Angelina el acento preciso de ingenuidad y de gracia: una excelente versión que nos ofreció esta notabilísima actriz siempre exacta y brillante en sus interpretaciones». Son palabras de Castán Palomar. De «graciosa e intencionada» calificó su interpretación Jorge de la Cueva, tan adecuada que, Mejías, zanjaba: «parece que la heroína se hubiera escrito de *ex profeso* [sic] para esta actriz». Una fotografía del montaje, tomada al final del primer cuadro del acto primero, revela una actitud que buscó asemejar a Angelina –que, en la instantánea, canta una habanera al piano– a una marioneta, con una postura rígida, desnaturalizada y muy marcada, y el gesto deshumanizado.<sup>755</sup> Aparte del vestuario, los decorados de Sancho Lobó fueron reconocidos. La reposición recibió el único reparo de Cristóbal de Castro, a quien le parecía acusado recuperar el anacronismo de la comedia, tras los casi quince años que había transcurrido desde su estreno.<sup>756</sup>

Fernando Granada suscribió la solicitud de autorización de *Nosotros, ellas... y el duende* el 11 de julio de 1950. Preveía su estreno para el día siguiente.<sup>757</sup> Este enredo cómico redunda en la guerra entre los sexos, que Llopis resolvió alegando la sempiterna victoria de ellas gracias al efecto del duende, o la buena carpintería que sustenta la pieza. Esa suerte de ente sobrenatural reta a Claudio y a Eduardo, que padecen las consecuencias

---

<sup>754</sup> Sobre la función de Angelina en el contexto desmitificador del Don Juan en la obra, véase GÓMEZ YEBRA, Antonio A: «Desmitificación de Don Juan en *Angelina o el honor de un brigadier*», en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 192-193.

<sup>755</sup> F.C.P., «Arriba el telón. Nueva compañía de comedias en el teatro Gran Vía», *Dígame*, 4-VII-1950, pág. 8; J. DE LA C., «Teatro. Gran Vía. “Angelina o un drama en 1880”», *Ya*, 30-VI-1950, pág. 7, y MEJÍAS, «Teatro. De bastidores a pasillos. “Angelina”...», cit. Ver además FE, fondo J. Hernán: R-1251, fotografía «“Angelina...” de Jardiel, en el T. Comedia», anón., [¿1950?].

<sup>756</sup> Ver C. DE C., «Autores y escenarios. Gran Vía. Reposición de “Angelina”, de Jardiel Poncela», *Madrid*, 28-VI-1950, pág. 8.

<sup>757</sup> Ver AGA: 73/08697, expt. 234/46.

de los caprichos de sus respectivas mujeres, Pilar, hija de Eduardo, y Antonina, madre de Claudio. La confrontación separa a los matrimonios, pero la labia de un abogado – separado, por cierto, de su mujer– logra reunir aquello que jamás debió disolverse en virtud de su supremacía y de la promesa de la descendencia por venir.

La recepción fue positiva, aunque exigua, ya que la prensa no se excedió más allá de la nota sumaria del espectáculo. Por eso, no sabemos con certeza qué personaje interpretó Hernán, si bien es posible que encarnara a Pilar, la mujer del matrimonio más joven. La caracterización es mínima: es una muchacha distinguida con el genio suficiente para dominar a su marido a capricho.

La compañía de Comedias Cómicas de Fernando Granada estrenó en Madrid *Vas a ser mi perdición* el 26 de julio de 1950 en el Teatro Reina Victoria. Cuatro días antes, el director había solicitado la autorización prescriptiva, que obtuvo sin problemas gracias a la inocuidad de la obra: se trata del clásico juguete cómico, con trazas de sainete, basado en los enredos que provoca el matrimonio fingido entre dos jóvenes, Rafael y Margarita, que coinciden esperando en la estación sus trenes respectivos.<sup>758</sup> El reciente fallecimiento de José de Lucio, ocurrido el año anterior, predispuso la indulgencia de los críticos, quienes, como muestra de respeto, no juzgaron la pieza –caduca a todas luces–, y se limitaron a valorar positivamente la trayectoria del autor. Víctor Ruiz Albéniz comentó que la muerte de Lucio había propiciado un filón para muchas compañías, no solo estrenando su obra póstuma sino reponiendo los títulos ya conocidos.<sup>759</sup> Sí se señaló la malicia y la picardía con las que Hernán dotó a su personaje, una joven moderna, impulsiva, extravagante y neurótica, el origen de los quebraderos de cabeza de Rafael.

La temporada estival del Teatro Gran Vía se inauguró el 27 de junio de 1950 con *Angelina o el honor de un brigadier*. Después de treinta y dos funciones, le sucedió *Nosotros, ellas... y el duende*, repuesta del 12 al 25 de julio, con un saldo total de veintisiete funciones. El día 26 la compañía reapareció en el Teatro Reina Victoria para estrenar *Vas a ser mi perdición*, que logró cuarenta y una representaciones. El 15 de agosto la campaña estival de Fernando Granada tocó su fin.<sup>760</sup>

---

<sup>758</sup> LUCIO, José de: *Vas a ser mi perdición*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08817, expt. 185/48.

<sup>759</sup> Véase A., «Novedades teatrales. Un estreno en el Reina Victoria», *Hoja Oficial del lunes*, 31-VII-1950, pág. 2.

<sup>760</sup> Ver C. DE C., «Autores y escenarios. Gran Vía...», cit.; H.T., «“Angelina”, en el Teatro Gran Vía», *Informaciones*, 28-VI-1950; J.C.V., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En los teatros de la Comedia, Gran Vía y Chueca hubo reposiciones», *ABC*, 28-VI-1950, pág. 31; «La escena animada.

### 3.2.4.5. *Compañía titular del Teatro Benavente (1950-1951)*

#### 3.2.4.5.1. Origen, composición y características de la compañía

Josita Hernán fue contratada por la compañía titular del Teatro Benavente unos meses después de terminar su última gira como actriz, directora y empresaria. Al terminar la breve temporada en el coliseo madrileño, Hernán y su compañero Manuel Collado trataron de formar compañía propia. Tal y como sugieren las previsiones que el actor vertió en la solicitud de autorización de *Fue en Molokai*, de José Antonio Verdugo Torres, la «compañía teatral Josita Hernán y Manuel Collado» debutaría el 16 de marzo en el Teatro Beatriz de Madrid. Esta compañía –formada expresamente para el estreno– tendría a Collado al frente de la dirección artística y a Francisco Luna como representante. Los responsables de la empresa financiadora serían Vicente Minaño y Antonio Peral. Los planes no salieron conforme lo esperado porque, en la obra de Verdugo Torres, cuyo

---

En el Gran Vía», *Pueblo*, 28-VI-1950, pág. 10; MORALES DE ACEVEDO, E., «Proscenio. Reposiciones, presentación de compañía y estreno», *Marca*, 28-VI-1950, pág. 9; R. DE C., «Gran Vía: reposición de “Angelina (un drama en 1880)”», de Enrique Jardiel Poncela», *Arriba*, 28-VI-1950; SUÁREZ, EUGENIO, «La reposición entre bastidores. Teatro Gran Vía», *Madrid*, 28-VI-1950, pág. 8; J. DE LA C., «Teatro. Gran Vía...», cit.; MEJÍAS, Leocadio, «Teatro. De bastidores a pasillos. “Angelina”...», cit.; F.C.P., «Arriba el telón. Nueva compañía...», cit.; A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Reposición, en el Gran Vía, de la comedia “Nosotros, ellas y [sic] el duende”», de Carlos Llopis, *ABC*, 13-VII-1950, pág. 26; «Proscenio. Reposición, en el Gran Vía, de “Nosotros, ellas... y el duende”», *Marca*, 13-VII-1950, pág. 7; R., «Autores y escenarios. Gran Vía. Reposición de “Nosotros, ellas... y el duende”», *Madrid*, 13-VII-1950, pág. 2; C., «Gran Vía. Reposición de “Nosotros, ellas... y el duende”», *Ya*, 14-VII-1950; «Teatro. Reposiciones y homenajes. “Nosotros, ellas... y el duende”, en el Gran Vía», *El Alcázar*, 15-VII-1950, pág. 8; «Arriba el telón. Reposiciones. “Nosotros, ellas y [sic]... el duende”, en el Gran Vía», *Dígame*, 18-VII-1950, pág. 7; A., «Informaciones teatrales. Se estrenó “Vas a ser mi perdición”», *Informaciones*, 27-VII-1950, pág. 4; ACEVEDO, E. M. DE «Proscenio. Estreno de “Vas a ser mi perdición”, en el Reina Victoria», *Marca*, 27-VII-1950, pág. 7; CUEVA, Jorge de la, «Reina Victoria. “Vas a ser mi perdición”, juguete cómico de don José de Lucio», *Ya*, 27-VII-1950, pág. 2; MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Reina Victoria se estrenó “Vas a ser mi perdición”, de José Lucio», *ABC*, 27-VII-1950, pág. 19; N.P., «La escena animada. “Vas a ser mi perdición”, de J. Lucio, se estrenó anoche en el Reina Victoria», *Pueblo*, 27-VII-1950, pág. 9; MEJÍAS, «Teatro. De bastidores a pasillos. “Vas a ser...», cit.; Jaén, «Novedades escénicas. “Vas a ser mi perdición”», en el Reina Victoria», *Fotos*, 29-VII-1950; A., «Novedades teatrales. Un estreno...», cit., y «Arriba el telón. “Vas a ser mi perdición”, en el Reina Victoria», *Dígame*, 1-VIII-1950, pág. 9. Véase, también, FJM: T-Pro-Rei-V, programa de mano «Vas a ser mi perdición», s. impr., [¿Madrid?], 1950.

estreno se efectuó en la fecha y el lugar indicados, actuó como primera actriz Carmen de Lucio, en lugar de Hernán. Desconocemos la causa de esta sustitución. Lo cierto es que la actriz trató de formar compañía por su cuenta: prueba de ello es la solicitud de autorización que Juan José López realizó, el 10 de mayo de 1951, en nombre de la compañía de Fernando Comas, para representar *El aprendiz de amante*, que Hernán ya había llevado en su repertorio en la temporada 1949-1950. El cuadro artístico inscrito en la solicitud incorporaba a Elvira Ferrando, Margarita García Ortega, Ricardo Hurtado, Ricardo Merlo, Carmen Torrado, Luis Vilar y Luis Vivó. Josita Hernán figuraba como directora artística.<sup>761</sup> Este proyecto tampoco llegó a realizarse.

En julio –tras haber ofrecido una brevísima temporada teatral en Guadalajara–, Hernán y Collado volvieron a reunirse para encabezar la compañía del empresario Fernando Comas, que la prensa reconoció como la compañía titular del Teatro Benavente y, en alguna ocasión, como la compañía de Josita Hernán. López Gabriel continuó como representante de la nueva formación, pero fue Collado quien asumió la dirección artística. Entre los actores destacaban Margarita García Ortega, Ramón Elías, Rafael Cores, Gandarias y la primera dama de carácter Carmen Sánchez. El resto de la compañía se completó con Juan Antonio Campos, José Cejudo, Lola García, Julita Martínez, Alfredo Muñiz, Manolita Navarro, Hortensia Peralta, Enrique Salas, Fernando Salas Caro e Irene Torres. Por otra parte, Argentino Fernández trabajaba como regidor; como apuntador, Antonio de Mora. El jefe de maquinaria era Julián Iglesias y, a cargo de la organización, en general, se encontraba Fernando Collado. Los decorados, propiedad de la empresa, llevaban la firma de Rivero, Viudes y de Víctor María Cortezo, realizados por Redondela, Peris Hermanos y Manuel López.<sup>762</sup>

Al final de la gira, Hernán anunció su retirada definitiva de los escenarios –del circuito comercial, como luego comprobaremos, y con la fugaz excepción de su presencia en la compañía EUFEMI, en 1955– por razones personales y profesionales: quería ultimar los detalles para el rodaje de *Tanyia*, su debut como directora de cine. Después, se casaría «con su novio» y, *lógicamente* –así lo transmitieron los periodistas que le entrevistaron–, abandonaría la profesión. Ninguno de estos planes prosperó.<sup>763</sup>

---

<sup>761</sup> Ver AGA: 73/08779, expt. 356/47.

<sup>762</sup> Véase FJM: T-Pro-Lop-C, programa de mano «Gran Teatro Lope de Vega», Gráficas Iglesias [Valladolid], 1951.

<sup>763</sup> Véase MARTÍNEZ, Carmelo, «Con Josita Hernán, que va a dirigir una película, con guion suyo, y ella de protagonista», *Libertad*, 1-VIII-1951, pág. 3 y B., «Josita Hernán se retira del teatro y proyecta ser

### 3.2.4.5.2. Repertorio de la compañía

Tal y como se observa en los carteles publicitarios que emitió la compañía, su repertorio era más amplio del que luego se mostró en los escenarios españoles.<sup>764</sup> En la búsqueda del equilibrio entre lo cómico y lo dramático, el repertorio se compuso, en un principio, de catorce obras, ocho comedias y seis dramas, en el que acabó dominando la comedia, al desahuciarse las siguientes obras: *Siempre*, de Julia Maura –la única de esta lista de obras para la cual se tenía el permiso de autorización correspondiente–, *La heredera* (*The Heiress*), de Ruth y Augustus Goetz, *Llama un inspector* (*An Inspector Calls*), de John Boynton Priestley, *Luz de gas* (*Gas Light*), de Patrick Hamilton, *El mundo es un pañuelo*, de los Álvarez Quintero y *Mary, la insoportable*. Al final, el conjunto de obras de la compañía de Fernando Comas se estableció en seis comedias y dos melodramas: *La propia estimación* y *Lo cursi*, de Benavente, *Ausencia*, de Agustín de Figueroa, *¡Qué demonio de Ángel!*, de Torrado, *Un matrimonio soltero*, de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente, *Ninotchka*, de Melchior Lengyel y Marc-Gilbert Sauvajon, *Fue en Molokai* y *Julieta y Romeo*, de Pemán. A pesar del cambio que se produjo en el repertorio, se aprecia en el proyecto la voluntad de ofrecer un espectáculo teatral entretenido, contemporáneo y revestido de prestigio, ya que buena parte de las obras seleccionadas habían sido dadas a conocer en los Teatros Nacionales poco tiempo atrás.

En esta compañía, Hernán abandonó prácticamente el tipo de la ingenua y encarnó personajes menos protagónicos para compartir el escenario con Collado. La clara metamorfosis de la actriz motivó, incluso, la disculpa pública de uno de los críticos que habían valorado su trabajo con mayor dureza a lo largo de su trayectoria artística. No era otro que el director del diario *Hierro*, Bernardo Bureba Muro, *Burandilla*, muy satisfecho tras verla en *Ausencia* y en *Fue en Molokai*, como luego tendremos ocasión de mostrar.

Mientras la compañía titular del Teatro Benavente permaneció en Madrid, *La propia estimación* se mantuvo en el repertorio debido, quizá, a la presencia de Mariano

---

la directora de su próxima película», *España*, 16-XII-1951. Con respecto a sus planes de boda, parece que la actriz pensaba casarse hacia 1953, poco antes de marcharse a París. Ver Juanón, «Aquí habla: Josita Hernán», *La Verdad*, 20-V-1953. Natalia Figueroa asegura que, en efecto, Josita Hernán tuvo una pareja que deseaba que abandonase su actividad artística después de casarse. Entrevista personal con Natalia Figueroa (Madrid, 5 de noviembre de 2015).

<sup>764</sup> Véanse los programas de mano de la compañía, en FJM: T-Pro-Cam-C, «“Lo cursi”», Impr. Rentería, s. impr., 1951 y T-Pro-Lop-C, «Gran Teatro Lope de Vega», Gráficas Iglesias, s. impr., 1951.



Asquerino, que abandonó la compañía antes de que iniciara su gira. No hemos encontrado la solicitud de autorización de esta reposición en el expediente de censura. La documentación que en él se conserva no revela conflictividad alguna para la censura, que autorizó su reposición desde 1940.<sup>765</sup> Sin embargo, *La propia estimación*, estrenada en 1915, aborda un adulterio no consumado: enamorado de Ángeles, Aurelio favorece el bienestar económico del matrimonio de la joven, pero se aleja de ella para evitar la maledicencia y la tentación, pese a que su amor es correspondido en silencio. La reposición inauguró la temporada del Teatro Benavente el 16 de febrero de 1951. Apenas recibió la atención de la crítica, que emitió una nota sumaria de la función. Así, no es posible verificar la labor de Hernán en la obra. Habría interpretado a Ángeles, una joven ingenua caracterizada por la rectitud de carácter y la entrega incondicional a su marido.

El 21 de febrero de 1951 la «compañía Asquerino-Collado» solicitó la autorización de *Ausencia* para estrenarla el día 23 en Madrid. Luego, durante la gira por las provincias del norte, la obra fue presentada en todas las plazas del itinerario, salvo en Valladolid. También hay noticia de una función posterior fechada el 4 de diciembre de 1952, en la cual *Ausencia* se estrenó en el Teatro Cervantes de Granada, en una función a beneficio de la campaña de invierno en la que participó Hernán.<sup>766</sup> No hemos tenido acceso al texto dramático íntegro ya que la copia depositada en el expediente de censura está incompleta, a falta del primer acto. No obstante, podemos afirmar que se trata de un drama que toma el concepto de la ausencia como un elemento modificador del ser humano y de su entorno. Para demostrarlo, el autor recurrió al ambiente anímico en tres hogares de París, en los cuales los hombres parten a la guerra y luego regresan para reencontrarse

---

<sup>765</sup> Ver AGA: 73/08235, expt. 1065/40. En su entrevista con Méndez-Leite, Hernán le aseguró que Benavente estuvo «prohibido de una menara extraña» y le relató la siguiente anécdota, cuya veracidad, a pesar de nuestras investigaciones, no hemos podido verificar, si bien debió suceder en la temporada 1949-1950: «yo iba a hacer una obra de él en Zaragoza [...] en el Teatro Principal, y tuve el permiso de la censura y la montamos con todo lujo. Recuerdo que hicimos de tul todo un fondo de arriba abajo de cortinas [...], poco a poco, iban cayendo capas de tul para ir haciendo como si fuera un *flou*, [para que] se fuera diluyendo el color. Y la ensayamos con un amor enorme. Y la función era por la noche, y a las cuatro de la tarde llegó un telegrama diciendo que se prohibía poner el nombre de Benavente. Estaba puesto en las carteleras, en todos los programas, y [en] todo. Entonces, yo dije: “pues si no se puede poner el nombre de Benavente, yo no puedo poner la obra”. [...] Y no la puse. Y, sin embargo, al poco tiempo [...] hice *La propia estimación* con Mariano Asquerino [...]», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

<sup>766</sup> Ver «Informaciones musicales, de teatro y cinematográficas. “Ausencia”, de Agustín de Figueroa», *ABC*, 4-XII-1952, pág. 41.

con sus mujeres. Su ausencia trastoca la vida de las tres hermanas, sobre todo la de Margarita Vallier, que aprovecha la situación para emanciparse. El inesperado regreso de su marido, a quien daba por desaparecido, amenaza su nueva vida. Ella, sin embargo, profesa la firme convicción de vivir de forma independiente del hombre que la condenó a la nulidad personal. La ausencia fuerza a las hermanas Vallier a adoptar la actitud opuesta en su matrimonio con respecto de la época anterior a la guerra. Luisa se ha quedado viuda e idealiza al esposo al que nunca quiso en vida y Ana renuncia al divorcio porque, ahora, siente auténtico fervor por su marido. El foco de interés se instala sobre Margarita, a la que dio vida Hernán. Tras dar por desaparecido a Víctor, experimenta un proceso de madurez que culmina en la conquista de una posición de poder. En *Ausencia*, la escenografía refleja el estado de Margarita, de modo que la estancia va modernizando el estilo del mobiliario conforme evoluciona la mujer. Por eso, en el presente, Margarita encabeza una empresa de decoración. Por cierto, su esposo nunca le permitió decidir sobre el mobiliario de la casa. También, la heroína discurre sobre cómo salvar el obstáculo legal del matrimonio para rehacer su vida con otro hombre. Cuando Víctor regresa de la guerra, al final del segundo acto, Margarita repara en el enorme valor de su independencia y no se doblega al orden patriarcal que desea restaurar su despótico marido:

Que yo, de pronto, en honor tuyo [sic], renuncie a cuanto supone trabajo, entusiasmo, estímulo, creación; que vuelva a meterme en un rincón y lleve una vida oscura; que deje de ser quien soy; que, sobre todo, no haya aquí más voluntad que la tuya. ¿A eso le llamas cauce, a eso le llamas normalidad? [...] ¿Tú crees que estos años han pasado en vano? ¿Crees que podemos volver a ser mujercitas anodinas y sometidas, las que hemos aprendido a vivir mediante nuestro propio esfuerzo? ¿No ves que fue necesaria cierta distancia, cierta perspectiva para que yo me diera cuenta de lo que fue mi vida junto a ti? (8-9, III)

Gracias a su cuñado Jorge, Víctor comprende que la situación en su hogar ha cambiado irreversiblemente. Si desea recuperar a su mujer, él también deberá sumarse al cambio. Margarita mantiene su decisión de continuar sin Víctor. Este acepta aguardar el tiempo que sea necesario y cae el telón.<sup>767</sup>

Según el corresponsal de *Barcelona Teatral*, que asistió al estreno en Bilbao, el vestuario era estilo 1900, pero identificó las resonancias de la fábula con el conflicto de

---

<sup>767</sup> FIGUEROA, Agustín de: *Ausencia*. Inédito. Ej. incompl. [se conservan los actos II y III], mecan., en AGA: 73/08840, expt. 461/48.

la última guerra mundial. En el estreno en Madrid, los actores vistieron ropas actuales, en consonancia con el lujo en el que se desarrolla la acción.<sup>768</sup> La disparidad de juicios en torno a la obra del marqués de Santo Floro no parece implicar el desaire del público, mayoritariamente femenino, en Madrid. Allí, aunque destacaron la pulcritud de su construcción teatral y la finura e ingenio del diálogo, *Interino* y Enrique Llovet arremetieron contra los personajes, cuyas necesidades no encontraron bien determinadas, de forma que, inmersos en un clima violento –suponemos que después del regreso de los maridos, en el segundo acto–, parecían excesivos, «demasiado personajes de teatro», aclaraba Llovet. José Antonio Bayona, por su parte, consideró que los tipos femeninos resultaban pálidos en exceso como para que la ausencia de sus maridos operara en ellas el contraste que debía advertirse tras el primer acto.<sup>769</sup> El autor no tardó en reaccionar y, al día siguiente del estreno, acusó a la crítica de no haber comprendido su obra, salvo Jorge de la Cueva y Gonzalo Torrente Ballester. No es casual: fueron los más elogiosos. El marqués de Santo Floro lamentó, sobre todo, la dureza con la que habían sido juzgados los actores, sobre todo, Asquerino y Hernán, que, días más tarde –aseguraba– bordaron la obra.<sup>770</sup> Fuera de la capital, la crítica no señaló las taras de los personajes y se limitó a celebrar la carpintería teatral que ya señalaron con agrado sus colegas madrileños. En Burgos y en Mallorca se lamentó el final rosa que remata artificiosamente la fábula y perjudica la hondura del tema, de un color, más bien, grisáceo.<sup>771</sup>

En efecto, aparte de los reparos literarios, en Madrid, el trabajo de los actores no benefició al estreno. Los críticos señalaron al apuntador como el auténtico protagonista de la velada: «casi no es posible hacer una comedia peor que *Ausencia* fue hecha anoche», podía leerse en *ABC*. En cambio, en el norte corroboraron una interpretación depurada e irreprochable, asentada en un tono medio, sin lugar para los papeles protagónicos; lo que

---

<sup>768</sup> Ver Tartarín, «El teatro en Bilbao. En pleno éxito», *Barcelona Teatral*, 16-VIII-1951, pág. 2. Y, también: FE, fondo J. Hernán: R-1255, fotografía «“Ausencia”». T. Benavente-Madrid», anón., [¿1951?].

<sup>769</sup> Interino, «Estreno en el Benavente de la comedia “Ausencia”», original de Agustín de Figueroa», *ABC*, 24-II-1951, pág. 21; LLOVET, Enrique, «Teatro. El crítico escribe: “Ausencia”, de Agustín de Figueroa. Falta de matices», *El Alcázar*, 24-II-1951, pág. 4, y BAYONA, José Antonio, «La escena animada. Estreno en el teatro Benavente de “Ausencia”, de Agustín de Figueroa», *Pueblo*, 24-II-1951, pág. 2.

<sup>770</sup> Ver BAYONA, José Antonio, «La escena animada. La crítica, criticada», *Pueblo*, 26-II-1951, pág. 2.

<sup>771</sup> Ver «Espectáculos. Teatro Avenida. “Ausencia”», *La Voz de Castilla*, 26-IX-1951, pág. 8; RUÍZ VALDERRAMA, «Teatro. Avenida. “Ausencia”», *Diario de Burgos*, 26-IX-1951, pág. 4, y P.B., «Espectáculos. Teatros. Gran éxito en el estreno de “Ausencia”», *Correo de Mallorca*, 21-X-1951, pág. 11.

no fue óbice para que destacaran, sobre la labor del resto, la presencia de Hernán. *Burandilla* confesó, no sin cierto rubor, su desconfianza inicial en la actriz: «fue para nosotros anoche –y que nos perdone– una verdadera revelación, porque la verdad es que no la creíamos capaz de llegar a esta perfección interpretativa». Desde Mallorca, *La Almudaina* elogió la composición que hizo del personaje, del que «marcó expresivamente las transiciones», «mereciendo particular mención su forma de interpretar una escena del tercer acto que se presta al fácil latiguillo, y que la inteligencia de la actriz superó con deliciosa naturalidad». A *Correo de Mallorca*, Hernán le recordaba «incluso por la voz y por su acento a la Bárcena de hace bastantes años», pero expresó su regocijo ante «el gesto, la mirada y cuanto puede demostrar la resignación en una mujercita dominada, marcó su temperamento en el primer acto, contrastando con su simpatía y atracción en los restantes». <sup>772</sup>

El drama religioso *Fue en Molokai* constituyó la gran baza del repertorio de la compañía. Su estreno se produjo en todas las plazas de la gira con franco éxito. La obra conoció diversos montajes entre 1950 y 1960, y fue traducida al francés en 1959. Además, existía otro panegírico teatral del Padre Damián, *El mártir de Molokai*, de Pablo López Agudín, a cuyo estreno, en 1949, sucedieron otros tantos montajes. Collado había solicitado su autorización para la «compañía teatral Josita Hernán y Manuel Collado» el 6 de marzo de 1951. Su intención era estrenarla el día 16 en el Teatro Beatriz, como así ocurrió, pero sin la participación de Hernán. Adolfo Carril autorizó la obra para mayores de dieciséis años. <sup>773</sup>

*Fue en Molokai* sigue la estela del teatro religioso, tan en boga en el debate teatral de comienzos de la década en España. La pieza aborda la labor del misionero católico belga –perteneciente a la Congregación de los Sagrados Corazones– Jozef van Veuster, conocido como Padre Damián, en la isla de Molokai (Hawái), desde su llegada al lazareto en 1873 hasta su muerte en 1889. Verdugo Torres insertó la biografía del religioso en una trama imaginaria que buscó ensalzar al personaje histórico bajo la consigna católica de la muerte como hecho jubiloso. En su autocrítica, el autor negó que se tratara de una obra escolar o escrita con fines religiosos, y defendió su vocación artística. También Collado

---

<sup>772</sup> Interino, «Estreno en el Benavente...», cit.; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Ausencia”, de Agustín de Figueroa», *Hierro*, 10-VIII-1951, pág. 5; H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. “Ausencia”, bella comedia de Agustín de Figueroa», *La Almudaina*, 21-X-1951, pág. 10, y P.B., «Espectáculos. Teatros. Gran éxito...», cit.

<sup>773</sup> Ver AGA: 73/08963, expt. 79/51.

insistió en la independencia creadora de Verdugo Torres en una entrevista en la que, por otro lado, afirmó la necesidad de «educar más que divertir». En cualquier caso, nos llama la atención que el actor comentara, además, que el vestuario para encarnar al protagonista provenía de la Congregación de los Sagrados Corazones.<sup>774</sup> Pese a las advertencias, la crítica de provincias recibió la obra como un positivo ejemplo de propaganda católica, cuyo valor más estimable era la capacidad de interesar y conmover al público, sin menoscabo del carácter edificante del mensaje. Muchos cronistas advirtieron a los lectores que no juzgarían *Fue en Molokai* porque no era una obra de teatro, debido a la prodigalidad discursiva del texto —que, aun así, elogiaron sin reservas—, en detrimento del movimiento escénico. Desde Bilbao, *Critias* lo reconocía así: «Se dialoga más para ser escuchado, más con fines de exposición, didácticos, estimulantes al mejor pensar y al mejor obrar. Y, claro, el artificio se hace también más evidente». Tal vez, por eso, *La Voz de Castilla* reclamó la actualización del vestuario. La nota desfavorable corrió a cargo de *El Norte de Castilla* y *La Nueva España*, disconformes con el tremendismo de la obra, excesivo «para temperamentos nerviosos», según el primero, y angustiante para los espectadores, «de verse constantemente, durante hora y media, entre leprosos cuya progresión en la horrible enfermedad exacerba los nervios», dijo el segundo.<sup>775</sup>

El montaje precisa de tres decorados que recrean tres espacios en el lazareto de Molokai, y de una compleja caracterización para mostrar los progresivos estragos de la lepra en el rostro y las manos de sus habitantes. En total, el número de estos asciende a veintisiete y la mayoría son indígenas.<sup>776</sup> La preponderancia del jovial Padre Damián sobre el resto dirigió los elogios de la crítica a Collado. Hernán interpretó a Elena, una revisión de la María Magdalena bíblica que llega al lazareto buscando a su hijo y al padre de este. Para redimir su pasado —los abandonó para trabajar en turbios clubes de Estados

---

<sup>774</sup> Véanse Corifeo, «Teatro: autocríticas de autor e intérpretes», *Ya*, 16-III-1951 y CABARGA, Gerardo, «Una obra teatral en torno a la lepra y los leprosos», *El Diario montañés*, 2-IX-1951, pág. 4. El estreno en Madrid contó con un prólogo sobre la vocación y el apostolado del Padre Arturo Gallo, de la Congregación.

<sup>775</sup> Critias, «Teatros y cines. Estreno de la comedia “Fue en Molokai” y de la revista “Huelga de Maridos”. Cambio de programa en el Actualidades», *El Correo español*, 12-VIII-1951; F., «Espectáculos. Teatro Avenida. “Fue en Molokai”», *La Voz de Castilla*, 27-IX-1951, pág. 8; C.R., «Espectáculos. Lope de Vega. Estreno de la comedia dramática de José Antonio Verdugo-Torres “Fue en Molokai”», *El Norte de Castilla*, 1-VIII-1951, pág. 3, y B., «Teatros y cines. Campoamor. “Fue en Molokai” (historia del Padre Damián), de Verdugo Torres», *La Nueva España*, 11-IX-1951, pág. 4.

<sup>776</sup> VERDUGO TORRES, José Antonio: *Fue en Molokai*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08963, expt. 79/51.

Unidos— decide quedarse —las manchas que se reconoce no son las de la lepra sino las del pecado— y contrae la enfermedad. La mujer cumple su penitencia al asumir la figura maternal de los niños del lazareto, puesto que ya no puede identificar a su hijo. A pesar de su papel secundario y del dramatismo tan inusual en la actriz —«quizá un poco fuera de su modo de hacer»—, Hernán recogió algunas felicitaciones.<sup>777</sup>

El 19 de julio de 1951 Juan José López, en representación de la compañía de Fernando Comas, solicitó la autorización de *Lo cursi* para representarla en provincias. La obra fue utilizada para debutar en todas las plazas previstas con motivo del quincuagésimo aniversario de su estreno. *Lo cursi* no tardó en reponerse después de la guerra civil. En 1940 el censor Palazón estimó la calidad de la obra y su valor como documento de la sociedad española, pero suprimió ciertas alusiones políticas y religiosas, que juzgó inconvenientes.<sup>778</sup> Se trata de una comedia de salón en la que se critica el cinismo y el esnobismo cosmopolita que censuran el uso común o la tradición. Los personajes se debaten entre adoptar una actitud cursi —castiza— o moderna —mudable, fugaz, europea— para comportarse y expresar sus emociones, ya en sociedad como en la intimidad. Esta dicotomía afirma que las cosas no son buenas o malas, sino cursis o distinguidas. La idea se ejemplariza en un matrimonio donde los celos significan, para él, cursilería —hasta que los experimenta en sus carnes y, entonces, afloran las pasiones— y, para ella, el silencio de las emociones. Al fin, la moral se salva del miedo infundado y de la difamación, porque «lo bueno no es nunca cursi» (152, III).

La recepción verificó la frescura de la sátira en *Lo cursi*, salvo el cronista de *La Almudaina*, para quien la obra era una pieza de museo, excelente, eso sí, para conocer las ideas finiseculares.<sup>779</sup> Su opinión parece coherente sabiendo que la compañía escenificó el texto acentuando esta lectura arqueológica. Si hacemos caso a *Don Justo*, el montaje habría sido todavía más acrítico al situar la acción fuera de España con un decorado que mostraba la Torre Eiffel, cuando, en realidad, la acción sucede en Madrid. La interpretación fue correcta, aunque la crítica vallisoletana protestó por la falta de

---

<sup>777</sup> R.A.C., «En el escenario Lope de Vega. “Fue en Molokai” es un mensaje de la más pura caridad y amor al prójimo», *Diario Regional*, 1-VIII-1951, pág. 5.

<sup>778</sup> Ver 73/08273, expt. 1579/40.

<sup>779</sup> H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. Presentación de Josita Hernán», *La Almudaina*, 20-X-1951, pág. 6.

profesionalidad de los actores, que no sabían su papel.<sup>780</sup> Hernán interpretó a Rosario, una provinciana desorientada por la actitud cambiante, *moderna*, de su marido, a quien no sabe cómo agradar. Para evitar incurrir en la cursilería que tanto detesta Agustín, Rosario oculta los celos que le provocan sus sospechas de infidelidad, hasta que comprende que no puede vivir con el miedo a ofenderle, evitando la verdad o disfrazando los sentimientos. La crítica apenas mencionó a Hernán, prodigándole elogios a Carmen Sánchez, en el papel de Doña Flora.

El 17 de julio de 1951 Juan José López solicitó la autorización de *Un matrimonio soltero* y *Ninotchka* para que la compañía de Fernando Comas las estrenara en provincias. Dos días más tarde, Gumersindo Gómez Agudo censuraba la comedia de Tejedor y Muñoz, que encontró fina, intencionada y sensible, y de la que valoró positivamente su moraleja. Objetó algunas bromas, más inocentes que picantes, antes de autorizarla para mayores. La obra aborda el juego sobre el que se ha edificado la felicidad de un matrimonio. A veces, Rosario y Manolo fingen ser amantes y, otras, se inventan aventuras extraconyugales. Una posterior crisis desvela la conservadora solución que pone fin a la excéntrica conducta de la pareja, el próximo nacimiento de un niño.<sup>781</sup>

*Un matrimonio soltero* se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Valladolid el 29 de julio de 1951. A continuación, la compañía titular del Teatro Benavente la presentó en Bilbao, Gijón (Asturias), quizá en Logroño y Avilés (Asturias), y en Palma de Mallorca. Solo allí parece que la comedia, casi juguete cómico, cosechó algún éxito. El resto de la crítica protestó por la intrascendencia y la falta de novedad. Los de Valladolid fueron los más reticentes ante el desenfadado aspecto moral de la obra, si bien, todos los críticos coincidieron en la excelencia del trabajo de los actores. Hernán —«siempre preocupada del matiz, que es lo que la consagra»— interpretó a una mujer víctima del histrionismo como resultado de vivir en la constante ficción que interpreta con su marido.<sup>782</sup> La humanidad del personaje comienza a vislumbrarse cuando, en el segundo acto, Rosario comprende que es posible que Manolo le haya sido infiel.

---

<sup>780</sup> Ver Don Justo, «Teatro. En Lope de Vega. Presentación de la compañía de Josita Hernán», *Libertad*, 29-VII-1951, pág. 6 y R.A.C., «En el escenario Lope de Vega. Presentación de la Compañía titular del Teatro Benavente, de Madrid», *Diario Regional*, 29-VII-1951, pág. 3.

<sup>781</sup> Ver AGA: 73/08830, expt. 343/48, y TEJEDOR, Luis y Luis MUÑOZ LORENTE: *Un matrimonio soltero*. Inédito. Ej. mecan.

<sup>782</sup> Ver Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Un matrimonio soltero”, de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente», *Hierro*, 17-VIII-1951, pág. 5.

*Ninotchka* es la adaptación teatral que Melchior Lengyel y Marc-Gilbert Sauvajon hicieron de la obra cinematográfica homónima de Ernst Lubitsch. A su vez, Conchita Montes tradujo y adaptó el texto para estrenarla en Madrid, el 24 de marzo de 1951. Ese mismo verano, tres compañías, entre ellas la titular del Teatro Benavente, solicitaron la autorización preceptiva. Carril y Morales de Acevedo coincidieron en que *Ninotchka* no cometía deslices políticos al tratarse de una sátira del régimen comunista soviético. «Puede tomarse como una burla a los modos de la Rusia actual», concluía el segundo. Ninguno de los dos censores infligió tachaduras al texto y toleraron la obra para mayores de edad. La adaptación sitúa la acción en la habitación de hotel de Ninotchka, una inspectora de la Unión Soviética que llega a París con la misión de requisar una pintura para Stalin. León, el abogado de la propietaria, se opone a entregar la obra, pero se enamora de Ninotchka y consigue fundir su gélido corazón y disipar de la mente de la mujer la férrea doctrina comunista.<sup>783</sup>

No era poco arriesgada esta elección para la compañía, aunque la comedia tuvo éxito allí donde fue estrenada: Valladolid, Oviedo, Gijón y Mallorca. Como hemos comprobado, el recuerdo de la película de Lubitsch todavía estaba presente, por lo menos, en el juicio de los cronistas. Casi todos se centraron en la interpretación, que encontraron más acertada conforme avanzaba la obra. Según *Don Justo*, este interés tardío por el trabajo de los actores se debió a una «evidente falta de estudio o ensayo o como quiera llamárselo», que impidió la «matización perfecta» que exigía la comedia y, en cambio, generó «demasiado “mosconeó” involuntario del consuetudinario». El testigo del *Diario Regional*, de Valladolid, sin embargo, aseguró que no todos los actores habían estado a la altura. «Es verdad que era difícil la “papeleta” para Josita Hernán», indicaba. «Josita no ha hecho una versión superior ni inferior a la de la gran sueca; ha hecho “su” versión, “su” Ninotchka, con auténtica personalidad», pues consideró que la actriz había conseguido dotar de vida y humanidad al gélido personaje. *Última Hora* destacó la «expresión adecuada en las diversas y contrarias reacciones que sufre en el transcurso de la obra».<sup>784</sup> En efecto, la heroína poco tenía que ver con el tipo habitual de Hernán, si

---

<sup>783</sup> Ver AGA: 73/08964, expt. 88/51, y LENGYEL, Melchior: *Ninotchka* (adapt. Marc-Gilbert Sauvajon; adapt. esp. María de la Concepción Carro Alcazaraz). Inédito. Ej. mecan.

<sup>784</sup> Ver Don Justo, «Teatro. Estreno de “Ninotchka”», *Libertad*, 31-VII-1951, pág. 3; R.A.C., «En el escenario Lope de Vega. “Un matrimonio soltero” y “Ninotchka”», *Diario Regional*, 31-VII-1951, pág. 3, y «Teatros y cines. Principal. Con gran éxito la compañía de Josita Hernán estreno de “Ninotchka”», *Última Hora*, 27-X-1951, pág. 3.



bien, la parodia está inscrita en la proximidad de la *screwball comedy*. Ninotchka es la caricatura de la disciplina soviética. No por ello deja de ser excepcional, pues pertenece a un colectivo tan oscuro como –seguramente, pensaría el espectador occidental– poco permeable al sexo femenino, los servicios de inteligencia soviéticos. La austeridad que auspicia su carácter le viste con «zapatos bajos, falda plisada, una pequeña boina vasca, cabellos largos echados hacia atrás, lleva un impermeable viejo sujeto con un cinturón atado» (22, I). Sus movimientos han de ser rígidos, impersonales, varoniles; maquinales, como sus intervenciones en el primer acto. La rigidez de la doctrina no es la única responsable de su dureza, ya que su misión en París es sustituir al temido agente Krasnov. Junto a León, Ninotchka se transforma y experimenta la tensión que, de manera inconsciente, reprime los gestos y las emociones que devienen de su aproximación al hombre y a la sociedad occidental consumista. El esfuerzo es en vano, y la humanidad del personaje aflora para invalidar el estereotipo que le encorsetaba.

El aspecto ideológico de la pieza no trascendió, acaso porque la acción se desarrolla en el ya entonces lejano período de entreguerras. Como los censores, la crítica de provincias asumió el carácter paródico de *Ninotchka*. El diálogo entre los delegados rusos refiere la sórdida y terrorífica cotidianeidad en la Unión Soviética: falta de comodidades, purgas, destierros, etc. El Partido queda reducido a «solo un monumento de expedientes, venganzas y crueldades, regido por la policía» (59, III). Y, sin embargo, al final, la obra plantea la reconciliación de los bloques en litigio. De hecho, León bromea con el futuro de su matrimonio con Ninotchka, que precisaría de la firma de «un armisticio diario y una tregua los fines de semana» (31, II).

*Siempre* se estrenó en Madrid el 19 de enero de 1951 en el Teatro María Guerrero. La solicitud de autorización del director de la «compañía de Fernando Comas», se fechó el 20 de julio: «se ha de representar en provincias», indicaba.<sup>785</sup> «La vida se renueva siempre», asegura uno de los personajes del drama (III, 50). Dos historias, separadas por setenta años en el plano temporal se encadenan entre sí en un mismo espacio, la casa familiar. En 1870 el amor entre André y Ariane se enfrenta al horror de la guerra franco-prusiana. En 1939 Lucy y Toni se hallan al albur de la inminente guerra mundial, repitiendo así los tristes sucesos que sus predecesores vivieron en la casa. Al final, se revela la condición fantasmal de los personajes, con la excepción de la pareja Lilette-René, que rememora la historia de Lucy y Toni ante el atisbo de una próxima guerra.

---

<sup>785</sup> Ver AGA: 7308957, expt. 5/51.

*Siempre* se alinea con la producción de Julia Maura que, como ha señalado Nieva de la Paz, se caracteriza por una inusual y positiva visión del género femenino en su conjunto. En efecto, las mujeres de esta obra reivindican el natural pacifismo femenino frente a la apología de la guerra que enarbolan los hombres. En caso de haberla protagonizado, Hernán habría encarnado a Lucy. A diferencia de su predecesora, Ariane, Lucy propone un modelo de mujer que rechaza la dependencia masculina física y emocional, el amor romántico y se desenvuelve de forma análoga a su compañero Toni –fuma, viste pantalones, escribe novelas–, cuya relación se establece en términos igualitarios. Pero ninguno de estos rasgos resultaría verosímil sin la honestidad que caracteriza a Lucy, imprescindible para legitimar este modelo o para blindarlo del cuestionamiento del que era objeto por parte de la sociedad española de la época.<sup>786</sup>

En la segunda mitad de la gira, el 30 de agosto de 1951, Fernando C. Pérez Cabrero gestionó la autorización de *Julieta y Romeo* para incorporarla al repertorio de la compañía, que tenía intención de reponerla en el Teatro Pereda de Santander. La comedia había sido repuesta numerosas veces a lo largo de los años cuarenta.<sup>787</sup> Esta vez, se representó en Santander, Oviedo, Gijón, Logroño y Palma de Mallorca, con una parca repercusión. El ambiguo testamento de un marqués compromete su hacienda en una situación incierta, por la que pleitean su viuda Julieta y su primo, Jerónimo, que resulta ganador. Este, que se ha enamorado de ella, asume una doble identidad –la suya propia y la de Romeo, un admirador fantasioso–, para que Julieta elija entre el amor o un matrimonio de conveniencia. Hernán interpretó a una mujer encadenada al pasado. Guarda luto desde hace un lustro y pesa sobre ella el decoro del apellido de su difunto esposo, que sus cuñadas metomentodo le recuerdan con insistencia. Por si esto no fuera poco, su porvenir económico e independencia se nublan cuando pierde la herencia. Jerónimo/Romeo –entusiasta, descarado, tierno–, es el destino, responsable de la acción: si bien Romeo libera a Julieta de sus peores temores demostrando que la herencia es de ella y no del primo Jerónimo, lo cierto es que, al ser él al mismo tiempo Jerónimo, paradójicamente el adusto destino que previó la mujer se cumple y acaba uniéndose al primo de su marido. Para despejar el lunar de un posible matrimonio por intereses, Jerónimo arruina a su futura esposa para que el amor sea el único norte en sus vidas.

---

<sup>786</sup> Ver NIEVA DE LA PAZ, Pilar: «La escenificación de los roles sexuales y la censura de *género* durante el franquismo: el caso de Julia Maura», *Iberoamericana*, 1, núm. 2 (2001), págs. 165-178.

<sup>787</sup> Ver AGA: 73/08273, expt. 1578/40.

La solicitud de autorización de las siguientes obras, que conformaban idealmente el repertorio de la compañía, no figura en los expedientes de censura. *¡Qué demonio de Ángel!* se estrenó en Madrid el 6 de octubre de 1950 en el Teatro Benavente. Según se desprende del expediente, habría sido estrenada por la compañía de Catalina Bárcena en provincias. En la capital, la pieza alcanzó un gran éxito y, quizá por eso, la compañía la incorporó en la gira para representarla en el Teatro Liceo de Guadalajara, función que carece de crítica teatral. Montes Agudo no halló riesgos para autorizar la representación de este vodevil basado en la suplantación de identidad, aun el nulo valor literario que el censor señaló en la ficha.<sup>788</sup> La factura de la comedia no revela inmediatamente la autoría de Torrado: Mercedes toma prestada la identidad de su amiga Marisol para conocer, en una situación real y no en un acto de presentación ritual, a Ángel, el marido que su padre ha elegido para ella. Pero Mercedes lo confunde con Rafael, el novio de Marisol, que aprovecha la confusión para flirtear. El auténtico enredo comienza cuando Rafael coincide en la casa con Ángel –este cree que Mercedes es Marisol– y después aparece un amante de Marisol, el padre de Mercedes. El regreso de Marisol deshace el enredo con la instauración de un nuevo orden, con las parejas Mercedes-Rafael y Marisol-Ángel. Por tratarse Hernán de la primera actriz de la compañía, suponemos que, de haber participado en esta función, debió encarnar a la ingenua Mercedes Luján.

*La heredera* se basa en la novela *Washington Square*, de Henry James. José Méndez Herrera y José Luis Alonso adaptaron el texto para estrenarlo en el Teatro María Guerrero el 1 de junio de 1951.<sup>789</sup> La sospecha de que Morris quiere casarse con Ellen por su fortuna determina la oposición del doctor Sloper al enlace. Para ella, la negativa de su padre esclarece el rechazo que el doctor siente hacia su hija, a la que culpa de la muerte de su esposa. De ella, se lamenta, Ellen no ha heredado encanto alguno. Sloper amenaza con privarla de la dote si se escapa con Morris pero este no aparece la noche acordada para efectuar un rapto fingido. Cuando este regresa, el doctor ya ha muerto y Ellen, ahora recluida de la vida social, le rechaza como esposo. En esta pieza de cariz psicológico, la protagonista, que ha crecido sin el amor paterno ni el afecto de otros hombres, experimenta profundos cambios de carácter: la fuerza vital que transforma a la

---

<sup>788</sup> Ver AGA: 73/08879, expt. 281/49. Y, además, TORRADO, Adolfo: *¡Qué demonio de ángel!* Inédito, [1951]. Ej. mecan. digitalizado en FJM: T-20-Tor.

<sup>789</sup> Ver AGA: 73/08969, expt. 129/51.

apocada e insulsa mujer al sentirse querida, se torna impasible para rebelarse contra la postura del padre, y se recrudece después de la traición de Morris.

La versión de Félix Ros *Llama un inspector* se estrenó en Madrid, el 25 de mayo de 1951, en el Teatro Español.<sup>790</sup> La culpa y la responsabilidad colectiva constituyen el tema de la obra, que se desarrolla sobre un fondo social escindido por la brecha generacional que aísla dos formas de concebir el futuro. Una confía ingenuamente en el progreso de una humanidad individualista, y otra, más joven, reclama el compromiso de la sociedad para luchar contra la injusticia. La fábula está construida de modo que no decaiga el suspense hasta el final: un inspector irrumpe en la apacible rutina de los Birling para interrogarles sobre su relación con Eva Smith, que acaba de suicidarse. Poco a poco, la familia descubre cómo sus mezquinas acciones truncaron la vida de la joven. A la luz de los hechos que reconstruye el misterioso inspector, los hijos admiten su responsabilidad, no así los padres. De haberla representado, Hernán habría dado vida a Sheila Birling, una veinteañera a quien la visita del inspector le brinda la oportunidad de la anagnórisis, pues comprende que nadie se zafará del dedo acusador, y es la primera que asume la culpa que le corresponde. La benjamina de los Birling abandona su inmadurez egoísta para abrazar una conciencia crítica que resulta incompatible con la irresponsabilidad acomodaticia de sus progenitores.

La traducción de Manuel Blay *Luz de gas* plantea una trama de intriga que evidencia el empleo de la noción de la locura para sancionar, amenazar y contener a las mujeres en la sociedad: en Londres, a finales del siglo XIX, la visita de un inspector permite a Bella Manningham descubrir que su marido es un criminal que asesinó a la antigua propietaria de su casa. Mujer marchita y sin vigor, la heroína es víctima de las humillaciones de su esposo, de manera que su estado de enajenación mental genera un ambiente tenso y angustiante. Con la ayuda del inspector, Bella comprende por qué ha sido maltratada y su ánimo se transfigura para recobrar la voluntad perdida.<sup>791</sup>

*El mundo es un pañuelo* se repondría numerosas veces con posterioridad a su estreno, en 1920. Moral y políticamente, el censor Guillermo de Reyna, constató en 1941 la impecabilidad de tan «edificante» comedia –aún su «tono menor de teatro costumbrista»–, que sintetizó en «una amable y ligera crítica sobre la frivolidad y la falta

---

<sup>790</sup> Ver AGA: 73/08974, expt. 192/51.

<sup>791</sup> Ver AGA: 73/08587, expt. 400/44.

del sentido de la responsabilidad en algunos matrimonios».<sup>792</sup> El accidente sufrido por su marido aleja a Natalia de cometer una infidelidad con Celso. Para encubrir a su amiga de las habladurías de la casa, Quica finge ser la amante de este. El engaño, que debe postergarse en el tiempo para ser creíble, favorece el amor. La acción transcurre en la *garçonnière* del vanidoso Celso y en la casa de al lado, que pertenece a la astuta Doña Munda, para quien la ciudad de Madrid no oculta secretos. La entidad del resto de personajes evita que la obra concentre su atención en Quica, una joven viuda que arrastra el mal recuerdo de su matrimonio. Es inteligente, burlona y leal a Natalia, pues no duda en arriesgar su honorabilidad para salvar la de su amiga. Suponemos que este habría sido un papel pensado para que lo interpretara Josita Hernán.

### 3.2.4.5.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1950-1951

La compañía titular del Teatro Benavente comenzó su temporada en Madrid el 16 de febrero de 1951 con la reposición de *La propia estimación*. Una semana más tarde, estrenó *Ausencia*, que se mantuvo durante cuarenta y seis funciones, hasta clausurar la breve temporada, el 18 de marzo. Entre el 5 y el 6 de mayo encontramos una función aislada en el Teatro Liceo de Guadalajara, en la que la compañía representó *¿Qué demonio de Ángel!* y *Ausencia*, que contó la asistencia de su autor, Agustín de Figueroa.<sup>793</sup>

La primera noticia de la compañía en gira remite al Gran Teatro Lope de Vega, de Valladolid, donde debutó con *Lo cursi* el 28 de julio. El 29 representó *Un matrimonio*

---

<sup>792</sup> Ver AGA: 73/08346, expt. 2375/41; y, además, ver DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 367 y VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., pág. 509.

<sup>793</sup> Ver A., «Informaciones teatrales. Benavente. “La propia estimación” se repone con gran éxito», *Informaciones*, 17-II-1951, pág. 5; J. de la C., «Teatro. Benavente. “La propia estimación”», *Ya*, 17-II-1951, pág. 6; «La escena animada. “La propia estimación”, en el Benavente», *Pueblo*, 17-II-1951, pág. 2, y «“La propia estimación”, en el Benavente», *Marca*, 17-II-1951, pág. 6; BAYONA, «La escena animada. Estreno en el teatro Benavente de “Ausencia”...», cit.; CASTRO, Cristóbal de, «Estreno de “Ausencia”, comedia en tres actos, de Agustín de Figueroa», *Madrid*, 24-II-1951, pág. 8; CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Benavente. Estreno con éxito de “Ausencia”, comedia de don Agustín de Figueroa», *Ya*, 24-II-1951, pág. 6; E., «“Ausencia”, una comedia de Agustín de Figueroa en el Benavente», *Informaciones*, 24-II-1951, pág. 5; Interino, «Estreno en el Benavente...», cit.; LLOVET, «Teatro. El crítico...», cit.; TORRENTE, «Teatro. Benavente. Estreno de “Ausencia”», *Arriba*, 24-II-1951, pág. 16, y «Espectáculos. Teatro Liceo», *Nueva Alcarria*, 5-V-1951, pág. 6. Véase, también, FPSY: cartel «Ausencia», Impr. Grafos, Madrid, [1951].

*soltero* y *Ninotchka*, el día 30. La despedida de la ciudad fue el 31 de julio, a cargo de *Fue en Molokai*. El 6 de agosto la compañía se presentó en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao con *Lo cursi*, bajo la consigna de celebrar las bodas de oro de su estreno. Esta función se comercializó a precios populares y a ocho pesetas la butaca. Se ofreció hasta el 8 de agosto. El 9 se representó *Ausencia*, que permaneció hasta el día 10 –se dieron dos funciones más el día 15– y, desde el 11 hasta el 14 de agosto, la compañía representó *Fue en Molokai*. El 16 *Un matrimonio soltero* despidió a la compañía de Bilbao.<sup>794</sup>

A continuación, actuó en el Teatro Kursaal de San Sebastián, donde se presentó el 17 de agosto con *Lo cursi*, hasta el 19. A esta le sucedió *Fue en Molokai* el día 20 y, el 22, llegó el turno de *Ausencia*, cuyo estreno en la ciudad contó con la asistencia del autor. La compañía se despidió el 24 de agosto y se trasladó al Teatro Pereda de Santander para actuar desde el 30 de agosto hasta el 5 de septiembre. Como venía ocurriendo en el resto de ciudades, la primera obra en representarse fue *Lo cursi*. Curiosamente, la Compañía de Alta Comedia de Lina Yegros la había ofrecido en este teatro el pasado 5 de julio. El

---

<sup>794</sup> Ver Don Justo, «Teatro. En Lope de Vega. Presentación...», cit.; R.A.C., «En el escenario Lope de Vega. Presentación...», cit.; C.M., «Teatro. En Lope de Vega. Estreno de “Un matrimonio soltero”, de Luis Tejedor y Muñoz Lorente», *Libertad*, 31-VII-1951, pág. 3; R.A.C., «En el escenario Lope de Vega. “Un matrimonio soltero”...», cit.; C.R., «Espectáculos. Lope de Vega. Estreno de “Ninotchka”, de Melchor Lengyel y adaptación de Conchita Montes», *El Norte de Castilla*, 31-VII-1951, pág. 2; Don Justo, «Teatro. Estreno de “Ninotchka”», cit.; C.R., «Espectáculos. Lope de Vega. Estreno de la comedia...», cit.; Don Justo, «Teatro. En Lope de Vega. Estreno de “Fue en Molokai”, de José Antonio Verdugo Torres», *Libertad*, 1-VIII-1951, pág. 3; R.A.C., «En el escenario...», cit.; El otro Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Presentación de la Compañía titular del Teatro Benavente de Madrid con “Lo cursi”», *Hierro*, 7-VIII-1951, pág. 5; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Ausencia”...», cit.; J. de B., «Estrenos. Campos Elíseos. “Ausencia”, comedia original de Agustín de Figueroa», *La Gaceta del norte*, 10-VIII-1951, pág. 4; Tartarín, «El teatro en Bilbao...», cit.; Critias, «Teatros y cines. Estreno de la comedia “Fue en Molokai”...», cit.; J. de B., «Estrenos. Campos Elíseos. “Fue en Molokai”, comedia de J. A. Verdugo Torres», *La Gaceta del norte*, 12-VIII-1951, pág. 4; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Fue en Molokai”, de Antonio Verdugo Torres», *Hierro*, 13-VIII-1951, pág. 7; Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Estreno de “Un matrimonio soltero”...», cit.; J.B., «Estrenos. Campos. “Un matrimonio soltero”, comedia de Tejedor y Lorente», *La Gaceta del norte*, 17-VIII-1951, pág. 4, y «Teatros y cines. Estreno de la comedia “Un matrimonio soltero”», *El Correo español*, 17-VIII-1951. Además, véase el cartel de la función de *Lo cursi*, en FJM: T-Pro-Cam-C..., doc. cit.

1 de septiembre llegó el turno de *Ausencia*; el 3, de *Fue en Molokai* y, por último, el día 5, la compañía clausuró su breve estancia en la capital cántabra con *Julieta y Romeo*.<sup>795</sup>

Al día siguiente, los actores se encontraban en Oviedo. En el Teatro Campoamor representaron, sucesivamente, hasta el día 10, *Lo cursi*, *Ninotchka*, *Ausencia*, *Fue en Molokai* y *Julieta y Romeo*. El 11 de septiembre no hubo función y, el 12, la compañía se despidió de la ciudad con *Ausencia*. El Gran Teatro Jovellanos de Gijón los esperaba un día más tarde. Una vez más, *Lo cursi* abrió el repertorio, que continuó con *Ninotchka*, *Julieta y Romeo*, *Ausencia*, *Fue en Molokai* y *Un matrimonio soltero*. El último día, el 19 de septiembre, la compañía volvió a representar *Ausencia*.<sup>796</sup>

El siguiente destino fue el Teatro Palacio Valdés de Avilés. La presentación y la despedida corrieron a cargo de *Ausencia*. El día 21, la compañía ofreció *Fue en Molokai*. El 24 de septiembre escenificaba *Lo cursi* en el Teatro-Cine Avenida de Burgos, y *Ausencia*, el 25. Hasta el día 27 se representó *Fue en Molokai*. El 28 de septiembre la

---

<sup>795</sup> Ver CORTA, J., «Cine y teatro. “Lo cursi”, en el Kursaal», *La Voz de España*, 18-VIII-1951, pág. 6; C., «Cine y teatro. Kursaal: “Fue en Molokai”», *La Voz de España*, 21-VIII-1951, pág. 6; ORIYA, «Estreno de “Fue en Molokai” en el Gran Kursaal», *El Diario vasco*, 21-VIII-1951, pág. 4; GOÑIDE AYALA, T., «Crónica de San Sebastián. “Fue en Molokai”», *Barcelona Teatral*, 6-IX-1951, pág. 3; CORTA, J., «Cine y teatro. Kursaal: “Ausencia”», *La Voz de España*, 23-VIII-1951, pág. 6; ORIYA, «Estreno de “Ausencia”, en el Gran Kursaal», *El Diario vasco*, 23-VIII-1951, pág. 4; «Escenarios y pantallas. Teatro Pereda. “Lo cursi”», *El Diario montañés*, 31-VIII-1951, pág. 2; «Espectáculos. Teatro. La Compañía del Teatro Benavente, en el Pereda», *Alerta*, 31-VIII-1951, pág. 6; J.G.D., «Escenarios y pantallas. Teatro Pereda. “Ausencia”, comedia en tres actos, de Agustín de Figueroa», *El Diario montañés*, 2-IX-1951, pág. 2; M., «Espectáculos. Pereda. “Ausencia”», *Alerta*, 2-IX-1951, pág. 6; «Escenarios y pantallas. Teatro Pereda. “Fue en Molokai”», *El Diario montañés*, 4-IX-1951, pág. 2, y M., «Espectáculos. Pereda. “Fue en Molokai”», *Alerta*, 4-IX-1951, pág. 6. Véase, además, FJM: T-Pro-Per-C, programa de mano «“Lo cursi”», Gráficas Roldán, Santander, 1951.

<sup>796</sup> Ver B., «Teatro Campoamor. “Lo cursi”, de Benavente, ha servido para un triunfo de la compañía en que figura Josita Hernán», *La Nueva España*, 7-IX-1951, pág. 2; «Teatros y cines. Campoamor. “Fue en Molokai”...», cit.; «Teatros y cines. Campoamor. “Julieta y Romeo”, de José María Pemán», *La Nueva España*, 11-IX-1951, pág. 4; G. ORTIZ, «Teatros y cines. En el Jovellanos. Presentación de la compañía de Josita Hernán y Manolo Collado con “Lo cursi”», *El Comercio*, 14-IX-1951, pág. 2; H.C., «Teatros. En el Jovellanos. “Ninotchka”», *El Comercio*, 15-IX-1951; T., «Los teatros. Jovellanos. “Ninotchka”», *Voluntad*, 15-IX-1951, pág. 4; G. ORTIZ, «Por los teatros. En el Jovellanos. “Ausencia”. “Fue en Molokai”», *El Comercio*, 18-IX-1951, pág. 6; «Por los teatros. “Un matrimonio soltero”», *El Comercio*, 19-IX-1951, pág. 3, y R., «Teatros y cines. Jovellanos. Despedida de la Compañía titular del Teatro Benavente», *Voluntad*, 20-IX-1951, pág. 2.

compañía se estableció en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño para representar *Lo cursi* y, los dos días siguientes, *Fue en Molokai* y *Ausencia*.<sup>797</sup>

La gira terminó en Palma de Mallorca, donde la compañía se estableció, del 19 al 28 de octubre de 1951, en el Teatro Principal. Estaba previsto que llegara antes pero un temporal retrasó el vapor-correo de Valencia. Alternando los días, la compañía ofreció varias funciones de *Lo cursi*, *Ausencia*, *Fue en Molokai*, *Julieta y Romeo*, *Ninotchka* y *Un matrimonio soltero*. La recta final no fue positiva, según *La Almudaina*, por los «auditorios injustificadamente escasos».<sup>798</sup>

---

<sup>797</sup> Ver «Con “El Leproso de Cristo” Josita Hernán dice adiós al teatro», *La Voz de Avilés*, 21-IX-1951, pág. 1; «Espectáculos. Teatro Avenida. Presentación de la compañía de comedias de Josita Hernán», *La Voz de Castilla*, 25-IX-1951, pág. 5; «Teatro. Avenida. Presentación de la Compañía de Josita Hernán», *Diario de Burgos*, 25-IX-1951, pág. 4; «Espectáculos. Teatro Avenida. “Ausencia”», cit.; RUÍZ VALDERRAMA, «Teatro. Avenida. “Ausencia”», cit.; F., «Espectáculos. Teatro Avenida. “Fue en Molokai”», cit.; RUÍZ VALDERRAMA, «Teatro. Avenida. “Fue en Molokai”», *Diario de Burgos*, 27-IX-1951, pág. 4; «Espectáculos. Teatro. Presentación de compañía», *Nueva Rioja*, 29-IX-1951, pág. 3; «Espectáculos. Teatro. “Fue en Molokai”», *Nueva Rioja*, 30-IX-1951, pág. 4, y «Espectáculos. Teatro. “Ausencia”», *Nueva Rioja*, 2-X-1951, pág. 2. Véase también FPSY: cartel «“Fue en Molokai”», Impr. La Atalaya, Avilés, 1951; y FJM: T-Pro-Bre-C, programa de mano «“Lo cursi”», Gráficas Cantabria, s. impr., 1951.

<sup>798</sup> H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. Despedida de la compañía de Josita Hernán», *La Almudaina* 30-X-1951, pág. 7. Ver G., «Díganos Ud. algo. Josita Hernán dirigirá su próxima película», *Baleares*, 19-X-1951, pág. 8; B., «Teatro. Principal. “Lo cursi”», *Baleares*, 20-X-1951, pág. 7; H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. Presentación...», cit.; P.B., «Teatros. Presentación de la Compañía de Josita Hernán en el Principal», *Correo de Mallorca*, 20-X-1951, pág. 7; «Teatros y cines. Principal. Debut de la compañía de Josita Hernán», *Última Hora*, 20-X-1951, pág. 3; B., «Teatro. Principal. Estreno de “Ausencia”», *Baleares*, 21-X-1951, pág. 9; H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. “Ausencia”...», cit.; P.B., «Espectáculos. Teatros. Gran éxito...», cit.; «Teatros y cines. Principal. Estreno de “Ausencia”, de Agustín de Figueroa», *Última Hora*, 21-X-1951, pág. 4; B., «Teatro. Principal. “Fue en Molokai”», *Baleares*, 24-X-1951, pág. 7; H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. “Fue en Molokai”», *La Almudaina*, 24-X-1951, pág. 6; P.B., «Espectáculos. Teatros. “Fue en Molokai”», *Correo de Mallorca*, 24-X-1951, pág. 7; «Teatros y cines. Principal. “Fue en Molokai”, comedia dramática de José Antonio Verdugo Herrera», *Última Hora*, 24-X-1951, pág. 3; B., «Teatro. Principal. “Julieta y Romeo”», *Baleares*, 25-X-1951, pág. 7; H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. “Julieta y Romeo”», *La Almudaina*, 25-X-1951, pág. 6; P.B., «Teatros. “Julieta y Romeo” en el Principal», *Correo de Mallorca*, 25-X-1951, pág. 6; «Teatros y cines. Principal. Ayer se representó con gran éxito “Julieta y Romeo”», *Última Hora*, 25-X-1951, pág. 2; B., «Teatros. Principal. “Ninotchka”», *Baleares*, 27-X-1951, pág. 7; H.C., «Teatro. Cine. Variedades. Principal. “Ninotchka”», *La Almudaina*, 27-X-1951, pág. 6; P.B., «Teatros. “Ninotcska” [sic]», *Correo de Mallorca*, 27-X-1951, pág. 7; «Teatros y cines. Principal. Con gran éxito...», cit.; H.C., «Principal. “Un matrimonio soltero”», *La Almudaina* 28-X-1951; P.B., «Teatros. “Un matrimonio soltero”», *Correo de Mallorca*, 28-



### 3.2.4.6. Compañía EUFEMI (1954-1955)

Según Josita Hernán, cuando regresó de París –suponemos que después de cursar dirección escénica en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático–, trajo consigo un repertorio teatral que incluía la adaptación de *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, y obras de otros autores, como Sacha Guitry.<sup>799</sup> Sin embargo, en enero de 1955 la actriz decidió regresar al circuito comercial y formó compañía para debutar en Valencia con la opereta *Carlo Monte en Montecarlo*, de Jardiel Poncela. Un problema con los herederos del dramaturgo habría forzado la sustitución de la obra por *Treinta años y un día*, de Miguel Martín García.<sup>800</sup> Esta decisión propició la creación de la compañía EUFEMI para estrenar la obra, cuyo director artístico fue el propio autor, y su representante y empresario, Mariano Serrano. Integraban el cuadro artístico José Alburquerque, Mario Alex, Julia Ávalos, Carlota Bilbao, C. Castaño, Gonzalo Durán, Espinosa, Josita Hernán, Antonio Muñoz, M. Ojeda, Ortega, Roberto Rey y Tomás. El vestuario era de Viuda de Izquierdo y el *atrezzo*, propiedad de la compañía.

Ignoramos cuáles fueron los siguientes pasos de Hernán tras el estrepitoso fracaso de esta empresa. Es probable que retomara su labor periodística y prosiguiera escribiendo su *Enciclopedia de la belleza*, que se publicó al final de aquel año.<sup>801</sup>

El 3 de enero de 1955 Martín García solicitó la autorización para que EUFEMI estrenara su revista en Albacete, Castellón y Valencia. El día 5 la Dirección General de Cinematografía y Teatro expidió las condiciones por las cuales podía ser representada en Madrid y Barcelona, ya que cualquier otra actuación requería la autorización de los correspondientes delegados provinciales del Ministerio de Información y Turismo. La normativa indicaba la prohibición expresa de exhibir un figurín cuyo boceto no hubiera sido autorizado antes por el Ministerio, así como la aparición de «trajes que no se ajusten

---

X-1951, pág. 11; B., «Teatro. Principal. “Un matrimonio soltero”», *Baleares*, 29-X-1951, pág. 8, y «Teatros y cines. Principal. Despedida de la compañía de Josita Hernán», *Última Hora*, 29-X-1951, pág. 2.

<sup>799</sup> Ver FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán, 1996.

<sup>800</sup> Ver «Mundo y mundillo teatral», *La Vanguardia Española*, 1-I-1955, pág. 17; y véase FPSY: programa de mano «“30 años y un día”», s. impr., 1955. El expediente de censura de *Carlo Monte en Montecarlo* está vacío. Ver AGA: 73/08151, expt. 57/39.

<sup>801</sup> Al menos, en septiembre de 1955 Josita Hernán aún permanecía en Madrid, como da cuenta su correspondencia con Fernando Collado. Ver AC: carta ms. fechada en Madrid, el 6 de septiembre de 1955, de Josita Hernán a Fernando Collado.

totalmente a las características de las llamadas calle o sociedad» en las escenas sin partitura musical o número coreografiado; la inclusión, además de la «truxa», de una falda interior de volantes de la misma longitud que la del boceto autorizado; el montaje de los cuadros de acuerdo a las normas que el Delegado Provincial del Ministerio considerara necesario dictar; y la consideración de las tachaduras que Adolfo Carril infligió al libreto y a los cantables. El 7 de enero este censor tuvo la oportunidad de revisar un libreto «de tan ínfimas calidades que no merece el más ligero juicio», y que creyó inconcebible para ser estrenado en un teatro comercial. Carril mutiló con especial saña las expresiones y acotaciones que insinúan la pasividad y la holgazanería del cuerpo de policía. El texto fue autorizado el 10 de enero para mayores de dieciséis años. Creemos que el censor acertó en calificarlo de absurdo, ya que, si bien contiene elementos aproximativos, en realidad, el texto no posee coherencia argumental. En la confusión reinante sí parece clara la intención del autor de atenuar al máximo la línea divisoria entre las fuerzas del poder legítimo y las del poder en la sombra, es decir, la policía y el crimen organizado: en un país imaginario, Juanita, una ingenua muchacha con vocación de redentora, se enrola en una banda de gánsteres. Su bondad los desmoraliza y se plantean cesar su actividad criminal. La niña les instiga a continuar, ya que, de lo contrario, no podrá redimirlos del pecado. Cuando los bandidos comienzan a regenerarse por voluntad propia, Juanita decide vivir al margen de la ley. Finalmente, los gánsteres se entregan a la policía e ingresan en prisión para cumplir la condena de treinta años y un día.<sup>802</sup>

Se trata de una comedia de gran espectáculo, con música de José García Bernalt, que precisa de la intervención de, al menos, diecisiete actores capaces de cantar y bailar. En total, el libreto demanda más canciones de las diez que figuran en los cantables del expediente de censura, por lo que es posible que solo conozcamos su versión definitiva. Por ejemplo, en el segundo acto, fue eliminado un número musical relacionado con una escena, también suprimida, en la que el personaje de El pobre se empacha de comer y consume cocaína en vez de bicarbonato. Por otra parte, el montaje incluía seis bocetos de la escenografía y una colección de trece figurines cuyos bocetos parecen haber sido obra de Hernán. Las equívocas acotaciones del libreto indican la necesidad de una pasarela que prolongara el escenario. La acción, que en el primer acto tiene lugar en una gran plaza urbana, debía transcurrir «con una rapidez singular. La rapidez en el diálogo y en la acción

---

<sup>802</sup> Ver AGA: 73/09137, expt. 4/55, y MARTÍN GARCÍA, Miguel: *Treinta años y un día*. Inédito. Ej. mecan.

ha de ser la característica fundamental de este preludio, que no es otra cosa que una pantomima» (3, I). En el segundo acto, el decorado representa el alcantarillado de cualquier ciudad, que constituye la guarida de los gánsteres.

*Treinta años y un día* se estrenó en el Teatro Apolo de Valencia el 18 de enero de 1955. La benevolencia de la crítica impide conocer con certeza la suerte del espectáculo, que solo aguantó once funciones en cartel, hasta el día 23. No obstante, en los artículos periodísticos de Enrique Cerdán Tato, figura esta anécdota: «[...] el 14 de enero de 1955 [sic], Josita Hernán y Roberto Rey representaron la comedia musical *Treinta años y un día*, “de mal libro y peor música”, tanto que, al finalizar la obra, alguien de general, gritó: «Treinta años y un día, no, ¡cadena perpetua!». <sup>803</sup> La veracidad del chascarrillo parece confirmarse en la nota publicada en *Levante*, donde el anónimo redactor justificó «que se produzca alguno de esos chistes fáciles y tremendos en el comentario del espectador». <sup>804</sup>

El personaje creado para Hernán parodia a una inocentona veinteañera preservada del mundo por su madre para conservar intacta su pureza infantil. Nada es lo que parece y, en el segundo acto, invierte su rol con Estrellita, por lo que Juanita adquiere las características propias de la *femme fatale* —amoralidad, sensualidad excesiva, frivolidad, codicia—, mientras que la antigua amante del jefe de la banda comienza a preocuparse por ser una mujer reconocible por su intachable conducta.

### 3.2.5. Actriz y directora de escena en el teatro no comercial (1952-1959)

La celebración de sesiones teatrales privadas constituye una práctica de largo recorrido en España, de la cual el siglo XIX proporcionó como ejemplos el teatro de salón de la Duquesa de Híjar (1866-1868, 1875-1879) o el Teatro Ventura de la Duquesa de La

---

<sup>803</sup> CERDÁN TATO, Enrique: «A escena», en Enrique CERDÁN TATO: *La Gatera*. 1992, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, en línea, en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gatera-1992--0/html/ffcd6080-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gatera-1992--0/html/ffcd6080-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html) (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).

<sup>804</sup> X., «Cine. Teatro. Música. Apolo. Presentación de la compañía de comedias cómico musicales Eufemi. Estreno de “30 años y un día”, de Miguel Martín García y maestro José García Bernalt», *Levante*, 19-I-1955, pág. 2. Ver además M., «Cine. Teatro. Apolo. Presentación de la compañía de comedias cómico musicales Eufemi, en Apolo. Con el estreno de “Treinta años y un día”», *Jornada*, 19-I-1955, pág. 14.

Torre (1887-1889).<sup>805</sup> El fenómeno se intensificó en el siglo XX, en cuyas tres primeras décadas los pioneros de la dirección en España guiaron las experiencias artísticas más interesantes inspirándose en las corrientes renovadoras foráneas: el Teatre Íntim, de Adrià Gual (1898-1902, 1924-1928); El Mirlo Blanco, de Ricardo Baroja y Carmen Monné (1926-1927); El cántaro roto, de Ramón María del Valle-Inclán (1926); El Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif (1928-1929); el Teatro Mínimo, de Josefina de la Torre; o el Teatro Íntimo Fantasio, de Rafael Martínez Romarate y Pilar de Valderrama (1929-1930).<sup>806</sup>

La instauración del régimen franquista comprometió seriamente la existencia de proyectos teatrales formulados desde planteamientos innovadores o experimentales y minoritarios. El característico predominio del teatro comercial en la escena de la posguerra era, no obstante, un rasgo heredado de las épocas anteriores, pero la férrea censura intensificó esta tendencia. Así, lo que convino en denominarse de forma general «teatro de cámara», es decir, la práctica novedosa o experimental de grupos oficiales, paraoficiales, independientes o de asociaciones, dirigida a un público selecto, fue controlado administrativamente hasta limitar el número de funciones –tres, como máximo–, el lugar de la representación y el aforo.

En una primera etapa, ya en la dictadura, el SEU hizo depositaria a la Universidad española de las propuestas renuentes de la lógica programática comercial. Al principio, la actividad de los diversos teatros universitarios (TEU) se ocupó de escenificar el teatro clásico con una vocación propagandística y exaltadora de la nación, si bien algunos de

---

<sup>805</sup> Ver MENÉNDEZ-ONRUBIA, Carmen: «Escenarios privados: el Teatro Ventura», en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.): *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, 2002, págs. 161-190 y «Redes culturales y sociales: el teatro de salón de Luisa Fernández de Córdova, Duquesa de Híjar», *Don Galán*, núm. 5 (2015).

<sup>806</sup> Sobre los grupos mencionados remitimos a GALLÉN, Enric: «La reanudación del “Teatre Íntim”, de Adrià Gual, en los años veinte», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 165-174; HORMIGÓN, Juan Antonio: «Del “Mirlo Blanco” a los teatros independientes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 260 (1972), págs. 349-355; *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pág. 140; BAROJA Y NESSI, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* (pról., ed. y n. de Amparo HURTADO), Barcelona, Tusquets, 1998, págs. 82-88; VILCHES DE FRUTOS y DOUGHERTY: *La escena madrileña...*, ob. cit., págs. 193-202, y AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1987)*, Madrid, ADE, 1999, págs. 122-133.

ellos no tardarían en incorporar en sus repertorios a los dramaturgos contemporáneos, españoles –Alfonso Sastre, Luis Delgado Benavente, el primer teatro de Alfonso Paso– y a los extranjeros, del mismo modo que comenzaron a recuperar la obra de Lorca, Valle-Inclán, Mihura y Casona.<sup>807</sup> La temprana aparición del Teatro de Estudio (1942) y Arte Nuevo (1945) supuso el inicio del progresivo brote de un número creciente de grupos de cámara y ensayo –así como de teatros privados, cuya actividad, sobre todo en la década de 1950, trató de mitigar la asfixia ideológica a la que habían sido sometidas las artes escénicas: El Duende (1948), El Teatro de la Independencia, de José Luis Alonso (1948), La Carátula, de José Gordón y José María de Quinto (1949), El Candil (1950), el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura (1950), La Carbonera, de Piedad Salas (1952) –al cual le dedicamos un epígrafe– y Dido Pequeño Teatro, de Josefina Sánchez Pedreño (1954), entre otros. No podemos eludir las primeras representaciones de cámara en los teatros oficiales, propiciadas por Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena y Luis González Robles, que dirigieron conjuntamente el Teatro de Cámara (1947).<sup>808</sup>

Teatro de Arte, con el que colaboró Josita Hernán, perteneció a este grupo de iniciativas. Comandada por José Luis Alonso y Carmen Troitiño, era una agrupación privada que funcionó entre 1951 y 1952, antes de consolidarse como Teatro de Cámara de Madrid. La primera vez que Hernán participó en el ámbito del teatro de cámara fue en la sesión inaugural de Teatro de Arte, pocos meses después de que la actriz concluyera su gira con Manuel Collado y se retirara de la escena comercial, en octubre de 1951. La función tuvo lugar en el Teatro María Guerrero el 13 de febrero de 1952. Se representó

---

<sup>807</sup> Véase PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, pág. 38.

<sup>808</sup> Sobre la trayectoria de estos grupos, consúltase VALEMBOIS, Víctor: «El teatro de cámara en la posguerra española. Su importancia, su fuerza, su debilidad», *Segismundo*, 23-24 (1976), págs. 174-199; FERNÁNDEZ, José Ramón: «Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 1, 1993, págs. 133-141; GORDÓN, José: *Teatro experimental Español (antología e historia)*, Madrid, Escelicer, 1965; GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio: *Historia y antología del teatro español de posguerra*, 7 vols., Madrid, Fundamentos, 2002-2006; PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «El arte escénico», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 947-968, y CAUDET, Francisco: «La hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (ed.): *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra*, Madrid, Gredos, 1984, págs. 109-126.

*Prometeo encadenado*, traducida por el Padre José Solá López, y *Diferente*, la versión española de José Luis Alonso de *Diff'rent*, de Eugene O'Neill. Hernán actuó en la primera interpretando el personaje de Ío: es decir, por primera vez, un personaje trágico. No es posible conocer la recepción de su trabajo pues la crítica, más atenta a la pieza de O'Neill, apenas reparó en la obra de Esquilo.<sup>809</sup>

La naturaleza y los objetivos programáticos de estos grupos fue muy diversa. Algunos de ellos se originaron desde las instancias oficiales, de las que dependieron en un grado variable para funcionar. No todos se adscribían a formaciones políticas y sindicales, a sociedades culturales o a la Universidad, puesto que hubo teatros de cámara que gozaron de algún tipo de patrocinio estatal, como Dido, de Josefina Sánchez Pedreño o el Teatro de la Obra Atlético Recreativa (TOAR), dirigido por Alberto Laverón. Precisamente, Josita Hernán tomó parte en una lectura escenificada<sup>810</sup> ofrecida por el TOAR en febrero de 1955 en Madrid, del drama *Hambre de tierra* –luego llamado *Detrás está la vida* y *El Lazareto*–, de Fernando Martínez Beltrán. Según Marqueríe, participaron Hernán, Alicia Altabella y Maruchi Fresno. Martínez Beltrán aseguró que también tomaron parte en la lectura Ramiro Benito, Victórico Fuentes, Carmen Palmero y Josefina de la Torre.<sup>811</sup> No obstante, no hay ninguna solicitud de autorización en los expedientes de censura teatral y la fecha más temprana de su representación data de noviembre de 1955. Se trata de un drama sobre una novicia que presta sus servicios en un lazareto. Sor

---

<sup>809</sup> Ver CASTRO, Cristóbal de, «María Guerrero: presentación del Teatro de Arte, con “Prometeo encadenado”, de Esquilo, traducción de José María Sola», *Madrid*, 14-II-1952; «El crítico escribe: “Prometeo encadenado” y “Diferente”». Por el Teatro de Arte», *El Alcázar*, 14-II-1952, y MORALES DE ACEVEDO, E., «Primera sesión del Teatro de Arte en el María Guerrero», *Marca*, 14-II-1952. De la versión de Solá, tenemos noticia de la valoración del censor, que señaló una traducción deficiente, con «versos desmañados, idioma sin energía y sin sugestión poética». En semejantes condiciones, la obra de Esquilo no obtendría «el mínimo nivel de aceptación para los oyentes», en AGA: 73/09003, expt. 17/52; y ESQUILO: *Prometeo encadenado* (trad. José Sola). Inédito. Ej. mecan.

<sup>810</sup> Para Valembois, las lecturas escenificadas eran un arma de doble filo que, hasta que fueron institucionalizadas, facilitaron a los promotores de iniciativas privadas la difusión de autores poco conocidos sin incurrir en costes económicos elevados. Véase «El teatro de cámara...», art. cit., pág. 199.

<sup>811</sup> Ver MARQUERÍE, Alfredo, «Noticias y comentarios teatrales», *ABC*, 23-II-1955, pág. 46. Además, véase MARTÍNEZ BELTRÁN: *Me llamo libre...*, ob. cit., pág. 21. El TOAR combinó el teatro clásico con la obra, desconocida en España, de François Mauriac, Henry de Montherlant, Giuseppe Pinelli y Terence Rattigan, y procuró dar cobertura a noveles españoles como Manuel Ruiz-Castillo o Sebastian Bautista de la Torre. Ver MARCO, Eduardo, «4 teatros de cámara», *Primer Acto*, núm. 3, verano de 1957, págs. 67-70.

Acacia se debate entre el amor de Diego y Arturo, y cuando se decide por el primero, descubre que ha contraído la enfermedad.<sup>812</sup>

Otro ejemplo que ilustra la diversidad de teatros de cámara en activo durante la década es el de la Federación de Universitarios Centroamericanos, en una de cuyas funciones Hernán trabajó como actriz y se estrenó como directora de escena en este contexto escénico. Ocurrió el 2 de junio de 1953 en el Teatro Círculo de Bellas Artes de Madrid. La función contó con el patrocinio del Departamento de Asistencia Universitaria del Instituto de Cultura Hispánica. Ante el estreno de *Agar, la esclava*, de la autora costarricense Victoria Urbano –no figura expediente de censura ni tenemos noticia del texto–, la crítica lamentó que la fábula, basada en el relato bíblico, no se hubiese atrevido a discurrir en el presente.<sup>813</sup>

El invernadero cultural del decenio de 1950 arropó un ambiente propicio para que germinara la semilla del teatro de cámara y, con la adición del floreciente teatro universitario, la dictadura no tardó en reaccionar y, en 1955 se apresuró a regular la actividad de estos grupos, que se prometían como plataforma sobre la que asentar las posteriores coordenadas del teatro en España.<sup>814</sup> Este control era la garantía del franquismo para vanagloriarse de la supuesta libertad de la que gozaban las artes escénicas en el país. Lo que puede calificarse como una actitud relativamente permisiva –no olvidemos que la protección del teatro era insuficiente– se truncó cuando se hizo evidente que los límites entre el teatro de cámara, el teatro universitario y el Teatro Independiente eran difusos.<sup>815</sup>

---

<sup>812</sup> Ver MARTÍNEZ BELTRÁN, Fernando: *Hambre de tierra*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09140, expt. 33/55.

<sup>813</sup> Ver «Estreno de “Agar, la esclava” en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, 24-V-1953, pág. 55; «Teatro. Estreno de “Agar, la esclava”», *Arriba*, 2-VI-1953, pág. 13; G., «Teatro. “Agar, la esclava”, de Victoria Urbano», *Ya*, 3-VI-1953, pág. 9; GÓMEZ PICAZO, Elías, «Autores y escenarios. Círculo de Bellas Artes: estreno de “Agar, la esclava”, original de Victoria Urbano», *Madrid*, 3-VI-1953, pág. 9, y TORRENTE, «Teatro. Dos sesiones de teatro de ensayo. Bellas Artes: “Agar y la esclava”», *Arriba*, 3-VI-1953, pág. 15.

<sup>814</sup> La Orden de 25 de mayo de 1955 estableció que solo podrían aspirar a las ayudas económicas previstas los grupos de cámara y de carácter no profesional que solicitaran su adhesión al Registro General del Ministerio de Información y Turismo. Más tarde, la Orden de 30 de mayo de 1962 estableció nuevas formas de protección para los teatros de cámara y las agrupaciones no profesionales. Véanse *BOE* núm. 196, de 15 de julio de 1955, págs. 4291-4292 y *BOE* núm. 148, de 22 de junio de 1962, pág. 8652.

<sup>815</sup> Ver SANTOLARIA, Cristina: «El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente», *Teatro*, núm. 11 (1997), pág. 200.

La repercusión del teatro universitario, así como de algunos grupos no profesionales –por ejemplo, la Agrupació Dramàtica de Barcelona–<sup>816</sup> no había dejado de incrementarse durante los años cincuenta. En una segunda etapa, gracias, también, al desarrollo y concreción –si bien, solo por parte de ciertos grupos–, de sus objetivos estéticos y éticos, ya es posible hablar de «una especie de edad de oro de los TEUS».<sup>817</sup> A pesar de los prometedores estrenos que se verificaron en este ámbito, los años sesenta trajeron consigo el cuestionamiento y la revisión crítica de la función social del teatro, ante la cual, el TEU no permaneció indiferente. Las Jornadas de Murcia de 1963 significaron la reestructuración del teatro universitario, que se autoproclamó heredero de una renovación que implicaba la profesionalización de sus miembros y la necesaria inclusión de las clases menos favorecidas –renunciando, entonces, al público minoritario– en el proceso. A partir de entonces, la búsqueda de nuevas fórmulas pasó, en un primer momento, por la aproximación a un teatro popular y la paulatina independencia del Estado, como condición necesaria para formalizar estos cambios.<sup>818</sup> Sobre todo, tras la crisis de 1965, con la desvinculación del SEU de más de cincuenta facultades y escuelas, algunos de estos grupos universitarios se transformaron –por ejemplo, el TEU de Distrito de Sevilla se convirtió en Tabanque– o evolucionaron –la trayectoria más prolongada del TEU de Murcia constituye un exponente ejemplar en esta transición– para incorporar estas preocupaciones y reivindicaciones en su discurso.<sup>819</sup>

---

<sup>816</sup> Véase CASAS, Joan: «Notes sobre el repertori de l'ADB i el seu espai d'influència», en Francesc FOGUET, Núria SANTAMARIA i Mercè SAUMELL (eds.): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?*, Lérida, Punctum & Grae, 2011, págs. 45-60.

<sup>817</sup> PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «La situación...», art. cit., pág. 39.

<sup>818</sup> Ver GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981, pág. 339-348; FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: «Las dependencias del teatro independiente en España», *Ínsula*, núms. 284-285 (1970), pág. 53, y HORMIGÓN, Juan Antonio: *Teatro, realismo...*, ob. cit.

<sup>819</sup> Véanse OLIVA, César: *Ocho años de teatro universitario: T.U. de Murcia 1967-1975*, Murcia, Universidad de Murcia, 1975 y CORNAGO BERNAL, Óscar: *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 2000, pág. 170. Asimismo, remitimos a los siguientes trabajos dedicados al estudio de otros grupos de teatro universitario de largo recorrido: AZNAR SOLER, Manuel: «El teatro universitario en Barcelona durante el franquismo (1939-1975)», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, págs. 111-137; HORMIGÓN, Juan Antonio: «Años decisivos», en Jesús RUBIO JIMÉNEZ (coord.): *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, págs. 261-265, y BAJO MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Jesús: «Tres décadas de teatro universitario en Sevilla», en Luciano



La influencia de las escuelas de Arte Dramático, por otra parte, también precipitó la aparición del Teatro Independiente y, en especial, la actividad de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, del Teatro Estudio de Madrid (TEM) –para el cual, Josita Hernán asumió la delegación internacional en París– y, posteriormente, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid. Asimismo, la evolución del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE), creado por Decreto en 1954, acabó favoreciendo el establecimiento del Teatro Independiente. Modesto Higuera y Carmen Troitiño encabezaron la formación, si bien, ese mismo año, el TNCE detuvo su actividad. La reanudó en 1960 para apoyar a los jóvenes dramaturgos, directores y escenógrafos, escenificar textos de difícil encaje comercial, acoger montajes experimentales y, especialmente, facilitar estas coordenadas a un público más amplio del habitual. En su etapa postrera de existencia (1969-1971), el TNCE sirvió para visibilizar la actividad de diversos grupos de Teatro Independiente.<sup>820</sup>

### 3.2.5.1. *La Carbonera (1956-1958)*

Josita Hernán fue una de las artistas que más colaboró con la autora, traductora y directora Piedad Salas para el desarrollo de su teatro de arte, La Carbonera.<sup>821</sup> Antes de intervenir en varias sesiones como actriz o directora de escena, Hernán ya había brindado su apoyo al proyecto de su amiga. La relación de Piedad Salas Merlé (1897-1997) con la literatura fue una constante en su vida. Novelista y dramaturga –a veces embozada bajo el seudónimo *Diego Aragón*–, su vasto conocimiento en idiomas le permitió traducir y adaptar al castellano numerosas novelas y obras teatrales. Su marido, Alejandro Lifchuz Chaldko, ostentó desde 1943 el título de cónsul honorario de Grecia en España. Durante

---

GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, págs. 235-278.

<sup>820</sup> Ver VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «El teatro nacional de cámara y ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 2, 1995, págs. 127-149; FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio: «Notas sobre el teatro independiente español», *Archivum*, 25 (1975), págs. 303-322, y CORNAGO BERNAL: *La vanguardia teatral...*, ob. cit.

<sup>821</sup> Nos hemos ocupado de la fundación y de la actividad de La Carbonera durante sus primeros diez años en GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Un refugio cálido, sin censura: La Carbonera, el teatro “estudio” de Piedad Salas (1952-1962)», *ALEC* [Aceptado para su publicación].

la posguerra el domicilio del matrimonio acogió ocasionalmente veladas artísticas que reunían a lo más granado de la sociedad española y extranjera.

En la búsqueda de un espacio propio que acogiera su vocación artística, Salas creó La Carbonera con el apoyo de una red de amigas, como así lo relató Hernán:

Piedad tenía en su casa una nave destinada al depósito de carbón. Un día pensó que sobraba espacio para el menester a que esta nave estaba designada... y decoró un rincón poniendo sus caballetes, sus lienzos manchados... Pero ¿cómo pintar sin la inspiración de algo vivo, cálido y sugestivo? Se instaló la chimenea... y al lado la mesita para tomar, entre dos bosquejos, una taza de té, y luego el mueblecito para soportar los libros con que entretenerse en algún descanso. Comenzó a recibir a sus íntimas en su *atelier*.

–Estaré en «la carbonera» ... ¿No te importa?

Pero a sus amigas en lugar de importarles, les encantaba aquel trozo de un “París sedante y cómodo”. [...] Alguien, no se sabe a punto fijo quién, recitó un día unos poemas en la acogedora caída de una tarde de otoño... Otra vez se leyeron los capítulos de una novela; más tarde, se inició la representación de una escenita... «La Carbonera», había nacido para el arte.<sup>822</sup>

Corría el año 1952 cuando las antiguas carboneras de la vivienda situada en la calle General Mola, 34 –hoy, Príncipe de Vergara–, de Madrid, acabaron por convertirse en las dependencias de un teatro de arte, en el cual Salas pretendió dar a conocer a sus amistades títulos proscritos, por diversas razones, del circuito comercial madrileño. Acaso el principio de inmunidad de los locales de los agentes consulares explique por qué su proyecto prosperó al margen de la censura teatral, de la que permaneció exento, al menos, hasta 1963; fecha nada casual, pues coincide con la aprobación de las normas de censura cinematográfica que racionalizaron tan nefasta labor.<sup>823</sup> La nómina más influyente de críticos especializados –Marqueríe, Torrente Ballester, Victoriano Fernández de Asís, Arcadio Baquero y Nicolás González Ruiz– comenzó a frecuentar con regularidad estas elegantes reuniones para dar cuenta de ellas en la prensa, si bien nunca

---

<sup>822</sup> Josette, «“La Carbonera”». *La Moda en España*, mayo de 1955.

<sup>823</sup> Esta conclusión se desprende de la ausencia de expedientes de censura relativos a las obras representadas en La Carbonera hasta 1963 en el inventario de expedientes de censura de teatro del AGA. Esta evidencia documental sugiere la posibilidad de que la residencia del cónsul honorario de Grecia gozara de la inmunidad de jurisdicción –basada quizá en el principio de reciprocidad–, aun cuando la Convención de Viena sobre Relaciones Consulares ni siquiera había sido firmada (en España, entró en vigor en 1970).

refirieron la excepcional libertad que allí se respiraba. La crítica acudía expectante a estas funciones en busca de la novedad y del *buen gusto*, y aun cuando uno de estos elementos fallara –sobre todo, eran reacios a toparse con un espectáculo convencional–, su desengaño no censuraba la representación y la acogida no podía ser más complaciente.

Los textos propuestos por Salas planteaban cuestiones polémicas, difícilmente negociables con la censura, incluso en régimen de teatro de cámara: prostitución, feminidades y masculinidades no normativas, homosexualidad, heterodoxia política y religiosa, suicidio, adulterio, etc. Además, La Carbonera se mostró sensible a los problemas de la mujer contemporánea como víctima de una sociedad patriarcal. No obstante, su funcionamiento se asemejaba al de un teatro de cámara –también emitía invitaciones y solía limitar los estrenos a una única función–, aunque no compartiera el singular régimen de representación de las funciones sometidas a esta categoría.

Si bien la década de 1950 fue propicia para el desarrollo de los teatros de cámara en España, el proyecto de Salas prosperó gracias a su encuentro con colaboradores eficaces y un público interesado en un teatro diferente o, por lo menos, desahogado de la mordaza censora. Poco a poco, una plantilla de actores y actrices, profesionales –de la talla de Adela Carboné, Manuel Collado, Josita Hernán, Josefina de la Torre y Rosita Yarza– o aficionados, se sumó a las veladas de La Carbonera, que iría configurando su elenco artístico de forma circunstancial. Como es lógico, la irregularidad e intermitencia de estos conjuntos arrojaba, según los críticos, espectáculos de calidad desigual. En un principio, estos fueron dirigidos por los actores, pero a partir de 1955 se designaron directores para cada sesión. Durante los diez primeros años de existencia de La Carbonera, hasta 1962, desempeñaron esta labor José Franco, Josita Hernán, René Labatt, Heriberto Pastor Serrador, Ángela Pla y José Zamora. Por otra parte –ya lo hemos mencionado–, La Carbonera también existió gracias al aliento del público abonado, en el que eran habituales diversos artistas, los títulos nobiliarios o los cargos diplomáticos.

A partir de 1956 Hernán participó como actriz o directora de escena en tres sesiones, todas ellas enmarcadas en el período durante el cual, La Carbonera fue un espacio libre de censura. Tan solo dos semanas después de aparecer en *Aimée*, en el Teatro de la Comedia, de Madrid, Hernán colaboró como actriz en *Té y simpatía* (*Tea and Sympathy*), de Robert Anderson, el 23 de marzo de 1956. Con su estreno en España, La Carbonera inauguraba el debate en torno a la homosexualidad y proponía un nuevo modelo de hombre. Un falso rumor compromete la sensibilidad de Tom al que, de un día para otro, sus compañeros y el director de la residencia de estudiantes donde vive acusan

de afeminado e, incluso, de homosexual. La esposa del director –de quien Tom está enamorado– es la única que le ofrece su confianza. Laura le hace comprender que no debe avergonzarse de sus sentimientos hacia las mujeres ni temer los juicios negativos de sus compañeros, demostrando con su actitud que prefiere al hombre dotado de sensibilidad, opuesto al arquetipo viril que sustenta la camaradería masculina. Al escenificar el texto, La Carbonera visibilizó los posibles cruces de identidades de género mostrando una escena en la que Josita Hernán –Laura Reynolds–, que lucía una corbata, ayudaba a su compañero Francisco Valladares –Tom Lee– a ponerse una falda.<sup>824</sup> La crítica consideró la obra como exponente de un teatro actual, capaz de presentar en escena un tema difícil –«tremendamente escabroso», para el diario *Ya*– y desarrollarlo de manera humana y ejemplar. No obstante, los críticos redundaron en la excelente forma de la obra, acaso porque el final abierto invita a la reprobación de una conducta pernicioso, que no es mostrada: Laura abandona a su marido, no sin antes revelar a Tom que lo desea, aún a sabiendas de que, después, deberá desaparecer para siempre de su vida.<sup>825</sup>

En 1957, el 16 y 17 de octubre, Hernán –que ya trabajaba en París– dirigió *Genoveva Ambrieu*, una adaptación que Salas hizo de *L'immaculée*, de Philippe Hériat.<sup>826</sup> La periodista Ève Ambrieu desea ser madre soltera y se aferra a la utopía de la partenogénesis con el propósito eugenésico de concebir a la mujer perfecta. Su anhelo de emancipación, que en la obra se disfraza de despotismo y misandria, configura la marca

---

<sup>824</sup> Se trata de una escena del primer acto, en la que Laura ayuda a Tom a preparar su intervención en *The School for Scandal*, de Richard Sheridan. Véase una fotografía, en FPCV: «Cambio de traje», anón., [¿1956?], en línea, en: <http://www.franciscovalladares.es/galeria-de-imagenes/te-y-simpatia> (fecha de consulta: 31 de diciembre de 2016). Además, remitimos a ANDERSON, Robert A.: *Té y simpatía* (adapt. Piedad Salas). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09176, expt. 358/55.

<sup>825</sup> N.G.R., «Teatro. Representación de “Té y simpatía” en La Carbonera», *Ya*, 24-III-1956, pág. 6. Ver «“Té y simpatía”, de Anderson, en La Carbonera», *Informaciones*, 24-III-1956, pág. 7; BAQUERO, Arcadio, «Teatro. Estreno de “Té y simpatía”, de Anderson, en La Carbonera», *El Alcázar*, 24-III-1956, pág. 7; GÓMEZ PICAZO, Elías, «Así va la escena. La Carbonera: estreno de “Té y simpatía», de Robert Anderson, traducida por María Luz Regás y adaptada por Piedad de Salas», *Madrid*, 24-III-1956, pág. 17; MARQUERÍE, Alfredo, «En el teatro de Arte La Carbonera se estrenó “Té y simpatía”, de Anderson», *ABC*, 24-III-1956, pág. 51; Torrente, «Teatro. “Té y simpatía”, de Anderson, en “La Carbonera”», *Arriba*, 25-III-1956, 28; «Teatro de ensayo en La Carbonera», *¡Hola!*, 14-IV-1956, pág. 6. Marquerié volverá sobre *Té y simpatía* un año más tarde: «En torno a “Té y simpatía”», *Teatro*, 22, abril-junio de 1957, págs. 7-8.

<sup>826</sup> La adaptación es ilocalizable, por lo que me atengo al texto original. Véase HÉRIAT, Philippe: *L'immaculée suivie de Belle de Jour*, París, Gallimard, 1950. Puede consultarse el programa de mano de la función, en FJM: T-Pro-Car-G: «Genoveva Ambrieu, de Philippe Hériat», s. impr., [¿1957?].

de su descendencia, a la que le inculca una desconfianza enfermiza hacia el hombre. Por eso, Éveline nace condenada a la incompreensión social, que internaliza para más tarde vengarse de su progenitora engendrando descendencia de forma natural. Ève se alza, en definitiva, como la madre mítica que reivindica el poder sobre su propio cuerpo, pero acaba fracasando en su intento por preservar a la hija –que no confía en ella– y sus intereses. Así, se topa con el único desenlace posible para su reclamo: la muerte. Ramiro Benito, Juan Ramón de la Cuadra, Venancio Muro, Paloma Olivares, Jaime Redondo, Esperanza Saavedra, Pablo Sanz y Rosita Yarza interpretaron esta obra, mal recibida por la crítica, que censuró la incompatibilidad del tema con la forma dramática.<sup>827</sup>

El 16 de diciembre de 1958 se estrenó *La vida continúa*, de Manuel Sito Alba, que dirigió e interpretó Hernán, junto a Carlos Boldó, J. Luis López Chicheri, Marita Castello y Carmina Santos. Con esta obra en un acto, el director de la Biblioteca Española de París actualizó el personaje lorquiano de Doña Rosita insertándolo en el contexto de la posguerra europea. Luego se estrenó *El tren sale a las ocho* (*Trois garçons, une fille*), de Roger Ferdinand, traducida por Salas.<sup>828</sup> Pastor Serrador dirigió esta comedia de enredo –los hijos de un matrimonio burgués retienen a su padre para que no cometa una infidelidad que podría arruinar la paz familiar–, en la que actuaron Leo Anchoriz, Boldó, Juan Ramón de la Cuadra, Natalia Figueroa, Josita Hernán y López Chicheri.<sup>829</sup> Hernán fue la maestra de ceremonias de esta velada –nada extraordinaria, para los desilusionados

---

<sup>827</sup> Ver GÓMEZ PICAZO, Elías, «Así va la escena. La Carbonera: estreno de “Genoveva Ambrieu”, de Philippe Hériat, traducida por Piedad de Salas», *Madrid*, 24-X-1957, pág. 20; T., «Estreno de “Genoveva Ambrieu”», *Arriba*, 24-X-1957, pág. 29; MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones teatrales y cinematográficas. Estreno de “Genoveva Ambrieu”», *ABC*, 25-X-1957, pág. 56; «Crónica de teatro. Celebración de varios centenarios y otras pequeñas novedades», *Hoja del lunes*, 28-X-1957, pág. 5; ARAGONÉS, Juan Emilio, «Experimento. “Genoveva Ambrieu”, de Philippe Hériat», *La Hora*, 31-X-1957, pág. 22, y «Estreno en la Carbonera de la obra “Genoveva Amorieu”», *¡Hola!*, 16-XI-1957, pág. 8.

<sup>828</sup> En principio, esta adaptación es ilocalizable, por lo que me atengo al texto original. Ver FERDINAND, ROGER: *Théâtre*, Genève, Perret-Gentil, 1962.

<sup>829</sup> Ver E.G.P., «Así va la escena. Sesión en la carbonera», *Madrid*, 17-XII-1958, pág. 12; G. R., «Teatro. Velada teatral en La Carbonera», *Ya*, 17-XII-1958, pág. 6; MARQUERÍE, A., «En “La Carbonera” se estrenó “El tren sale a las ocho”, de Ferdinand», *ABC*, 17-XII-1958, pág. 80; T., «Teatro en “La Carbonera”», *Arriba*, 17-XII-1958, pág. 20; «Dos obras en la “Carbonera”», *Informaciones*, 18-XII-1958, pág. 9; FERNÁNDEZ ASÍS, V., «Teatro. La Carbonera: “La vida continúa”, de Sito Alba, y “El tren sale a las ocho”, de Roger Ferdinand», *Pueblo*, 18-XII-1958, pág. 20, y C., «Arriba el telón. Representaciones en La Carbonera», *Dígame*, 23-XII-1958, pág. 8. Remitimos al programa de mano de la función, en FJM: T-Pro-Car-V, «La Carbonera», s. impr., [¿1958?].

críticos—, como responsable de las sesiones teatrales que se celebraban en la Biblioteca Española y profesora de Teatro Español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, que dirigía Ferdinand. De hecho, unos días más tarde, en enero de 1959, algunos colaboradores de La Carbonera se trasladaron a Meudon (Île-de-France, Francia) para constituir, en la residencia de Alberto Mestas, secretario de la Embajada de España en París, y Mercedes Vallengano, el Teatro Íntimo Rabelais. Allí, *La vida continúa* fue escenificada por Lucy Cabrera, Josita Hernán y su hermano Antonio Hernández, Justo Merino, Piedad Salas, Laly Soldevilla y María del Villar.<sup>830</sup>

En adelante, Hernán y Salas colaboraron a distancia. Es posible que la gestora de La Carbonera contara con la complicidad de Hernán para hacerle llegar su Antología de Teatro Clásico Español a la Embajada de España en París, un espectáculo divulgativo que Salas había creado en 1960. Con la imprescindible colaboración de los amigos de La Carbonera, la propuesta llegó incluso a plantearse como posible representación de España en el Teatro de las Naciones, una posibilidad que la legación española acabó descartando, no tanto por la estrechez presupuestaria como por su escaso interés en el proyecto.<sup>831</sup> Sin embargo, la idea de Salas evolucionó para materializarse en la «Anthologie du théâtre classique espagnol», un espectáculo didáctico que logró presentar en una gira por Burdeos, Toulouse y París. Para ello, la ayuda de Hernán fue, de nuevo, fundamental.

---

<sup>830</sup> Ver ZAMORA, José de, «Correo indiscreto. De la TV al Teatro de Salón», *Gran Mundo*, 28-III-1959.

<sup>831</sup> Ver AGA: 66/04332, carta mecan. fechada en Madrid el 22 de febrero de 1960, del jefe de la Sección de Exposiciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, José Luis Litago, al consejero cultural de la Embajada de España en París, José Luis Messía; carta mecan. fechada en París el 2 de febrero de 1961, de Piedad Salas a Luis Zunzunegui; carta mecan. fechada en París el 23 de febrero de 1961, del consejero cultural de la Embajada de España en París, Rafael Fernández-Quintanilla, a Piedad Salas; carta mecan. fechada en París el 24 de febrero de 1961, de Piedad Salas al embajador de España en París, José María de Areilza, y carta mecan. fechada en París el 26 de febrero de 1961, de Piedad Salas a Fernández-Quintanilla; y véase AGA, 66/04332, carpeta «Théâtre des Nations 1960-1961»: doc. mecan., s. f. «Presupuesto orientativo de gastos e ingresos de una compañía de diez artistas en el Teatro de Naciones [sic] de París».

### 3.2.5.2. *Teatro Popular Español (1958-1959)*

#### 3.2.5.2.1. Origen de la compañía

Con la excepción de los grandes focos de producción teatral en España encabezados por Madrid y Barcelona, a la altura de la década de 1950 el resto de ciudades debían contentarse con las escasas manifestaciones de teatro que resurgían en el transcurso del verano o en fechas señaladas en el calendario. Como resultado, era improbable que una mayoría de la población del país pudiera acceder a un espectáculo asistido por cierta solvencia artística. Ya en 1954 Juan Emilio Aragonés reclamó un mayor compromiso de las instancias oficiales hacia las artes escénicas para iluminar la oscuridad que asolaba a la mayoría de las provincias españolas, así como un teatro de subvención estatal semejante al Théâtre national populaire (TNP) en Francia.<sup>832</sup> Para este crítico, el problema no era solo estructural. También comprometía a los dramaturgos, para reconciliar al pueblo con el Arte Dramático. Así, en *El teatro y sus problemas* manifestó, además, la necesidad de un teatro honrado –ni escapista ni doctrinario– escrito a partir de la realidad ordinaria y en un lenguaje llano.<sup>833</sup> Por eso, Aragonés apostaba por la creación de una campaña divulgadora –para él, comparable a la reciente labor de Festivales de España– de una muy cuidada selección del repertorio. Y zanjaba la cuestión: «Y no hay opción ni existen más caminos, si realmente se aspira a acabar con el penoso divorcio existente entre pueblo y teatro».<sup>834</sup>

Con anterioridad a esta fecha, en España, se habían llevado a cabo iniciativas de teatro popular para aminorar, en la medida de sus limitadas posibilidades –y según la

---

<sup>832</sup> El TNP se creó en 1920 con el fin de ofrecer espectáculos accesibles y de calidad a la población. Jean Vilar –fundador del Festival de Aviñón en 1947– asumió la dirección del TNP en 1951. Trató de aproximar el teatro clásico al espectador moderno –reforzó los valores expresivos y suprimió las escenografías fastuosas– y, sobre todo, al obrero, para lo cual aplicó una política de precios populares. Torres Monreal señala que esta aproximación a los clásicos para captar a un público nuevo se reprodujo en los teatros surgidos tras la descentralización escénica francesa. Posteriormente, el repertorio evolucionó a una selección ecléctica y de creciente experimentalismo. Ver *El teatro español en Francia (1935-1971). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Luis Rubio García, Universidad de Murcia, 1974, págs. 92-104.

<sup>833</sup> ARAGONÉS, Juan: *El teatro y sus problemas*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1955, pág. 24 y 33-45.

<sup>834</sup> *Ibidem*, pág. 133.

naturaleza de cada una de ellas, paliar otras deficiencias propias del sistema educativo—, los males derivados de la centralización que aquejaba la actividad escénica. En la década de 1930 los primeros gobiernos republicanos auspiciaron la existencia de las Misiones Pedagógicas y de sus respectivos Teatro y Coro del Pueblo y Retablo de Fantoques, así como la creación de La Barraca. De ellos hablaremos con el debido detenimiento más tarde. En la dictadura franquista la cuestión del teatro popular fue heredada por el falangismo con objetivos distintos, como es evidente. Pese a que el proyecto de Felipe Lluch —que noticia García Ruiz—<sup>835</sup> se fundó bajo la concepción del teatro como servicio público, al final, fue el SEU, a través del TEU, el responsable de desplazar el teatro al espacio público en la inmediata posguerra. Después, José Tamayo, al frente de la Compañía Lope de Vega —que fundó en 1946— amplió las posibilidades de recepción de los espectáculos al aire libre, así como el repertorio, que dio cobijo a las propuestas contemporáneas.<sup>836</sup> Hubo que esperar a 1952 para que el régimen institucionalizase esta posibilidad de actuación al crear Festivales de España.

De tentativa podríamos calificar el programa divulgativo de teatro alemán que, en 1956 y gracias a los auspicios de Manuel Collado, patrocinó la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo con el apoyo de la Embajada de la República Federal de Alemania. Según el crítico Manuel Díez Crespo, la visita de Fred Schroer, director de The Oldenburgisches Staatstheater, tenía por fin la creación de «teatros volantes» que pudieran circular con facilidad por la geografía española, al modo de los que ya existían en el país germano. «El primer actor Manuel Collado, de acuerdo con el director alemán, piensa llevar a cabo este proyecto

---

<sup>835</sup> Se trata del Instituto Dramático Nacional, ideado como centro de formación y educación ciudadana mediante el teatro. Ver GARCÍA RUÍZ, Víctor: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, La Casa de la Riqueza, 2010, págs. 274-280.

<sup>836</sup> Tamayo propuso en 1961 una definición de «lo popular» como un valor adscrito al carácter espiritual y moral de la comunidad de un país. Convencido de abanderar esta causa, el director de escena insistió en la necesidad de crear un «Teatro Español Popular» que ofreciera teatro —popular, de contenido y expresión— en cualquier rincón del país. Ver PELÁEZ MARTÍN, Andrés y Fernanda ANDURA VARELA (coords.): *Exposición 50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, INAEM, 1991, págs. 140-144. También remitimos al trabajo de Checa Puerta sobre la labor de Tamayo al frente de la dirección del Teatro Español y, en concreto, al repertorio con el que se propuso alcanzar al gran público: «El Teatro Español durante los años cincuenta», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 1, 1993, págs. 106-119.



seguramente la temporada próxima», aseguraba este crítico teatral.<sup>837</sup> La inexistencia de más información al respecto pone en duda el futuro de la iniciativa. No obstante, hemos de destacar la participación de Josita Hernán en la tercera entrega del programa de divulgación de teatro alemán. *Aimée*, de Heinz Coubier, se estrenó en función única el 5 de marzo de 1956 en el Teatro de la Comedia de Madrid, a las órdenes de Schroer.<sup>838</sup> Con la actriz, participaron Collado, Anastasio Alemán y José Franco. Los dos últimos, como veremos, se enrolaron en el proyecto del Teatro Popular Español.

*Aimée* es una farsa cuya acción se sitúa en la época de la Revolución francesa con la finalidad de dinamitar los convencionalismos que, en este caso, separan a «un aristócrata, cuya aparente indiferencia encubre mucho carácter» de «un revolucionario, tras cuyo carácter se oculta mucha indiferencia». La responsable de propiciar una aparente reconciliación es Aimée, «una joven dama tras cuya falta de lógica se oculta mucho carácter» (I, 1) para quien la comedia es una forma de entender la vida. La marquesa cobija al conde, su amante, hasta que acude en su búsqueda el comisario. Ella se niega a revelar el paradero del primero y el segundo, que se ha prendado de ella, decide instalarse en la casa. Aimée consigue del comisario un pasaporte para que el conde abandone el país sin peligro, pero este no quiere dejarla sola porque sospecha que la marquesa puede serle infiel. Los dos hombres se retan en un duelo y acuerdan que Aimée cargue solo una de las pistolas y se la entregue al que sea digno de su amor. Ella las descarga y se marcha, dejándolos frente a frente. Luego, regresa para huir con el conde.<sup>839</sup>

El pretexto de Collado para llevar *Aimée* a la escena era la dirección de Schroer, sobre todo, lo que concernía a la interpretación; para la que, sin embargo, Torrente Ballester auguró un escaso porvenir en España «porque el público actual, bien o mal educado, prefiere la naturalidad con todos sus riesgos. O quizá algo que llamamos naturalidad, sin que lo sea exactamente». No obstante, él y sus homólogos valoraron de

---

<sup>837</sup> DÍEZ CRESPO, M., «El director de los teatros estatales de Oldemburgo, en Madrid», *Falange*, 14-III-1956, pág. 3.

<sup>838</sup> El expediente de censura de *Aimée* se abrió en 1951. En la copia del libreto figura como adaptadora Catalina Martínez Sierra. La censura se llevó a cabo ese año pero la solicitud de autorización para la «compañía de Manuel Collado» está fechada el 5 de marzo de 1956, el día fijado para la representación. Tras haber sido valorada como una obra discreta por los censores, *Aimée* se autorizó, con algunas tachaduras, para mayores de edad. AGA: 73/08996, expt. 435/51.

<sup>839</sup> Ver COUBIER, Heinz: *Aimée* (adapt. Catalina Martínez Sierra). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08996, expt. 435/51.

manera positiva la interpretación y la moderna escenografía, que consistía en un decorado negro con varias cuerdas que se extendían verticalmente para subrayar la condición de marioneta de los personajes. Marqueríe aseveró «un aire burlesco y desenfadado, mitad *ballet* y mitad comedia del arte», que rompía la cuarta pared para hacer partícipe al público. Hernán enriqueció su labor con una «musical picardía», según Gómez Picazo, para hacer de su personaje la «femineidad exquisita, mohín, dengue y melindre» – puntualizaría Marqueríe– y jugar a su antojo, pero sin violencia, con los dos hombres. Como sus compañeros, Hernán vistió un espléndido traje francés de época y lució un elaborado peinado, ambos, de Sánchez.<sup>840</sup>

La concepción y posterior fundación del Teatro Popular Español (TPE) entre 1957 y 1958 permiten intuir que los esfuerzos anteriores eran todavía insuficientes en la consecución de sus objetivos. No parece que la iniciativa partiese del gobierno, si bien el Estado se mostraría favorable al proyecto subvencionándolo en un grado de compromiso que desconocemos. Los verdaderos promotores del TPE fueron el actor Anastasio Alemán y el director de escena José Antonio Valdés, provenientes del TEU de Murcia y del teatro de cámara. Según Luis Moreno Manglano, la escultora Pilar Calvo Rodero también formaba parte del conjunto creador. Empero, Josita Hernán ya figura en las noticias más tempranas sobre el TPE, o acaso su antecesor. En el verano de 1957, *ABC* informaba sobre la intención de Alemán de representar «en diversos festivales de teatro al aire libre» *El enfermo imaginario*, de Molière, *El jardín de Falerina*, de Calderón y *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, con una hipotética compañía creada para ese fin, y gracias a la colaboración de Hernán. Sin embargo, dos semanas más tarde, el mismo

---

<sup>840</sup> Ver TORRENTE, «Teatro. “Aimée”, de Heinz Coubier, en la Comedia», *Arriba*, 6-III-1956; MARQUERÍE, Alfredo, «En la Comedia se estrenó, en función única, “Aimée”, de Heinz Coubier», *ABC*, 6-III-1956, pág. 51, y GÓMEZ PICAZO, Elías, «Comedia: estreno de “Aimée”, de Heinz Coubier, en programa divulgador del teatro alemán», *Madrid*, 6-III-1956, pág. 13. Véanse, además, A.P., «Crítica: “Aimée”, de Heinz Coubier, en la Comedia», *Informaciones*, 6-III-1956; G.R., «Teatro. Tercer programa divulgador del teatro alemán. “Aimée”, de Heinz Coubier», *Ya*, 6-III-1956; VALENCIA, «Proscenio. Estreno de “Aimée” en la Comedia», *Marca*, 7-III-1956, pág. 9, y PERULERO, Antón, «Comedia: tercer programa de divulgación del teatro alemán “Aimée”», *Radio y Cinema*, 10-III-1956. Consúltense también las fotografías del montaje, en FE, fondo J. Hernán: R-1249, «“Aimée” (I)», anón., [¿1956?]; «“Aimée” (II)», anón., [¿1956?]; «“Aimée” (III)», anón., [¿1956?]; y «Con Collado. “Aimée”. Teatro de la Comedia», anón., [¿1956?]; y FPSY: fotografía «“Aimée”», anón., [¿1956?].

diario refería la continuidad del proyecto bajo la responsabilidad de la compañía de Maritza Caballero y Anastasio Alemán.<sup>841</sup>

Es probable que la reminiscencia del TNP estuviera inscrita en la idea fundacional del TPE. Alfredo Marqueríe –casado con Calvo Rodero–, no obstante, halló en las modestas carpas ambulantes los precursores de cuño nacional. El TPE consistió en un teatro sin afán de lucro dedicado a un público que, por causas diversas –poder adquisitivo, residencia alejada del centro o mero desconocimiento– apenas acudía a los espectáculos que se ofrecían en Madrid. Además de una sede física, el TPE se planteaba como una compañía itinerante: «El TPE actuará siempre en zonas de extrarradio en las que no existen locales de teatro y sí únicamente cines. Organizará también exposiciones y conferencias, funciones infantiles, veladas de auténtico arte popular...», avanzaba Marqueríe antes de la inauguración. El precio de la entrada oscilaría entre cinco y quince pesetas –llegó a hablarse, incluso, de funciones gratuitas–, asequible para los bolsillos más desfavorecidos, y se fijarían los horarios en sintonía con el horario de los obreros. «Si es necesario, la compañía se trasladará a fábricas, talleres, oficinas o fuera de Madrid», puntualizó el influyente crítico.<sup>842</sup> El cometido fundamental, por tanto, era la divulgación del teatro en espacios al aire libre, clásico –adaptado para favorecer la comprensión de los espectadores– y contemporáneo, español y extranjero. Según Anastasio Alemán, la propuesta se inspiraba en el teatro universitario de La Barraca, salvo por la aspiración del TPE de convertirse en un teatro de carácter nacional.<sup>843</sup> Esta finalidad

---

<sup>841</sup> Ver «Informaciones teatrales y cinematográficas. Dentro y fuera del escenario», *ABC*, 9-VIII-1957, pág. 39 y «Informaciones teatrales y cinematográficas. Dentro y fuera del escenario», *ABC*, 25-VIII-1957, pág. 61.

<sup>842</sup> MARQUERÍE, Alfredo, «El Teatro Popular Español. Una carpa portátil de ambiciosos proyectos», *ABC* (ed. Sevilla), 25-VI-1958, pág. 11.

<sup>843</sup> En origen, el proyecto de La Barraca comprendía una instalación permanente en Madrid –«una barraca desmontable que funcionaría durante el invierno y en la que se darían representaciones de pago y gratuitas»– y un teatro ambulante que, en días festivos, visitara los alrededores de la capital. Este itinerario se ampliaría en las vacaciones estivales para recorrer la geografía española. Sin embargo, el establecimiento de una hipotética barraca en Madrid precisaba de la completa dedicación de los universitarios que tomarían parte en el proyecto, lo cual era inviable. Véase CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio: «“La Barraca” y su primera salida por los caminos de España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435-436 (1986), pág. 784. En opinión de Aguilera Sastre, ni La Barraca ni el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas –el primero, recordémoslo, no fue una iniciativa del Estado– pueden considerarse «como exponentes cabaes de un Teatro Nacional», a pesar de haber sido subvencionados por los primeros gobiernos de la Segunda

didáctica incluía el comentario o la explicación de los textos y algunos aspectos concernientes a sus autores, que los miembros de la compañía ofrecían antes de cada función, como verificó un periodista enviado a Tomelloso (Ciudad Real) para dar cuenta del espectáculo.<sup>844</sup> Pero, además de la divulgación, Marqueríe apuntaba otro propósito de carácter formativo, en tanto que, con el tiempo, el TPE aspiraba a convertirse «en una especie de ampliación de estudios de las Escuelas de Arte Dramático, que también nutrirán sus cuadros de comediantes nuevos».<sup>845</sup>

El funcionamiento del TPE dependía de un consejo encabezado por los directores de la entidad, Alemán y Valdés, y estaba asistido por un jefe de programación, José Monleón, una secretaria de dirección, Pilar Calvo Roderó, un secretario general, Silvio Fernández, y un director económico. Si nos atenemos a los recuerdos del actor Teófilo Calle, Josefina de la Torre y Gonzalo Torrente Ballester también habrían formado parte del patronato.<sup>846</sup> Según Marqueríe, el proyecto había recibido el apoyo del Ministerio de Información y Turismo a través del Consejo del Teatro de la Dirección General –o del Ministerio de Educación Nacional, según Anastasio Alemán–, la asistencia del arquitecto Adolfo López Durán, «y de otras muchas personas, empresas y entidades, percatadas de la trascendencia artística y social de esta iniciativa».<sup>847</sup>

Además, en un esfuerzo por aunar las diversas facciones del teatro en España, el TPE se abrió a la colaboración, en principio voluntaria y puntual, de los miembros del teatro universitario y de los profesionales del circuito comercial. De esta cantera acudieron algunos directores de prestigio para montar una obra de su elección. Así, Luis Escobar adaptó y dirigió *La vida es sueño*, de Calderón, y Claudio de la Torre dirigió *Los*

---

República. Ver *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, CDT, 2002, pág. 23; y, además, «El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la República», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 175-187.

<sup>844</sup> Ver P., «Letras, música y arte. Próxima actuación en Daimiel del Teatro Popular Español», *Lanza*, 7-VIII-1958, pág. 3 y C., «Tomelloso. Crónica de la feria», *Lanza*, 4-IX-1958, pág. 7.

<sup>845</sup> MARQUERÍE, «El Teatro Popular...», cit.

<sup>846</sup> Ver P., «El Teatro Popular Español levanta su carpa en busca del público sencillo», *Blanco y Negro*, 21-VI-1958, págs. 52-53. Además, véase CALLE, Teófilo: *Esta es la cuestión (memorias de un actor)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, págs. 58-59.

<sup>847</sup> MARQUERÍE, «El Teatro Popular...», cit. Ver además ALÍN, José María «El Teatro Popular Español fue una aventura que costó 600.000 pesetas», *La Nueva España*, 28-X-1959, pág. 4.

*pobrecitos*, de Alfonso Paso. En cuanto a los actores, antes de la puesta en marcha del proyecto, ya figuraban como parte del desinteresado elenco Ricardo Acero, Concha Álvarez Mon, Anastasio Alemán, Leopoldo Anchóriz, Marcelo Arroitia, Severino Asenjo, Carlos Ballesteros, Mario Borrero, Teófilo Calle, Matilde Calvo, Ramón Corroto, Juan Espejo, Gonzalo Fernando de Córdoba, José Granja, Josita Hernán, Julia Lorente, Antonia Mas, Félix Navarro, Pedro Oliver, Estrella Pérez Valero, Francisco Rabal – designado primer actor de carácter permanente–, Ángel Riberas, Esperanza Saavedra, Carmen Sainz de la Maza, Blanca de Silos, Lina Yegros y Marcela Yurfa. Quienes solo contaran con la formación teatral recibida en el ámbito universitario pudieron completarla con «cursos de canto e impostación, esgrima, danza aplicada e incluso ilusionismo».<sup>848</sup> Del elenco se estableció una compañía oficial –en ella formaba parte Hernán– que actuaría en la sede del TPE. Solo un pequeño grupo de artistas se integró en la compañía itinerante, cuya cabeza de cartel reunió a Acero, Alemán, Hernán, Mas y Yurfa. El local oficial del TPE se erigió en el barrio madrileño de Cuatro Caminos, en un descampado de la Avenida Reina Victoria, 15. Se trataba de una inmensa carpa preparada para acoger a más de un millar de espectadores, conocida popularmente como La Carpa,<sup>849</sup> como reflejan las solicitudes de autorización de las obras en sus respectivos expedientes.

Los datos que hemos recabado sobre la disposición del proyecto parecían abocarlo a la continuidad en el tiempo. Tan solo un año después, en 1959, Anastasio Alemán culpó del fracaso del TPE a la improvisación y al sobre coste de la campaña –la subvención del Ministerio de Educación Nacional se incrementó, de doscientas cincuenta mil al millón de pesetas, y se generaron pérdidas económicas cuantiosas–, y a las onerosas querencias de ciertos participantes, refiriéndose a las primeras actrices de la compañía, Josita Hernán y Blanca de Silos.<sup>850</sup> La acusación contrasta con el testimonio de Hernán que, en 1958, aseguró que la idea de hacer posible un proyecto como el TPE le pareció «tan limpia y tan hermosa que no dudé en arrimar el hombro y poner mi granito de arena a que esta

---

<sup>848</sup> P., «El Teatro Popular Español...», cit. Ver «Ha nacido el Teatro Popular Español: Una gran carpa de 1.200 localidades llevará el arte escénico a todos los rincones», *Informaciones*, 18-VI-1958, pág. 9 y «En Madrid se ha creado un teatro popular», *La Nueva España*, 25-VI-1958, pág. 7.

<sup>849</sup> Consúltase el aspecto de la planta de La Carpa, en MOLERO MANGLANO, Luis, «Teatro para el pueblo», *La Estafeta literaria*, núm. 128, 10-V-1958, págs. 1-2.

<sup>850</sup> Alemán acusó a Hernán de haber cobrado quinientas pesetas por función. Ver ALÍN, «El Teatro Popular...», cit.

empresa heroica llegase a buen cuerpo».<sup>851</sup> Por otra parte, Alemán reconoció el desatino de ofrecerle a un público popular un repertorio clásico que, a su juicio, era incapaz de comprender. Para Teófilo Calle, el naufragio del TPE se debió al desentendimiento de las instancias oficiales, que eludieron los pagos acordados con la compañía.<sup>852</sup>

A pesar de que nunca se refirió a esta experiencia, creemos probable que su participación en el TPE fue fundamental para Josita Hernán. Tan solo un año después, la artista emprendió la primera gira con sus alumnos de Teatro Español del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París a partir de algunos planteamientos que inspiraron la versión itinerante del TPE.

#### 3.2.5.2.2. Repertorio de la compañía

Nada más nacer el TPE la prensa ya especuló un abanico de posibilidades sobre el repertorio y la dirección encargada de escenificarlo: *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo, *María Rosa*, de Guimerá, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller o *La fierecilla domada*, de Shakespeare. Según el programa de mano que daba cuenta de la «reaparición de la compañía titular» del TPE, los títulos escogidos para la temporada – prevista del 9 de septiembre al 15 de noviembre de 1958– eran *La venganza de la Petra*, de Arniches, *El enfermo imaginario* (*Le malade imaginaire*), de Molière, *Romeo y Julieta*, de Shakespeare y *María Rosa*. Solo tenemos constancia de la intención de reponer las dos primeras, tal y como reflejan sus respectivos expedientes de censura. Sin embargo, el repertorio definitivo del TPE se nutrió de los clásicos Calderón y Molière, con *La vida es sueño* y *El enfermo imaginario*, y la contemporánea y castiza comedia *Los pobrecitos*, de Paso. La variedad genérica y las pretensiones de universalidad que proponía cada uno de los textos suscribieron la línea divulgadora que perseguía el proyecto, como aseguraron sus promotores: «El objetivo es ganar para el teatro gentes que lo ignoran y para ello es preciso tener en cuenta simultáneamente, tanto como los valores profundos de cada pieza, la necesidad de desposeerlos de envolturas demasiado graves, confusas o audaces».<sup>853</sup>

Luis García Ortega solicitó la autorización para representar *El enfermo imaginario* el 22 de julio de 1958, con los actores Anastasio Alemán, Concha Álvarez, Mario Borrero,

---

<sup>851</sup> DEL ARCO, «Mano a mano. Josita Hernán», *La Vanguardia española*, 27-IX-1958, pág. 5.

<sup>852</sup> Ver CALLE: *Esta es la cuestión...*, ob. cit., pág. 59.

<sup>853</sup> P., «El Teatro Popular Español...», cit.

Luis Gómez, Josita Hernán y José Oliver. Más tarde se incorporaron Luisa Álvarez Mon, Mario Beut, Mario Borrero, Juan Espejo, José Granja, Ángel Jiberas, Pedro Oliver y Rupert Salvador. Ese mismo día, José María Ortiz escribió a José María Cano para que censurara la obra, rogándole que se la devolviera al día siguiente, no solo porque el estreno se preveía para el próximo jueves, sino porque el TPE «merece todo nuestro apoyo por la labor de divulgación que están llevando a cabo». El censor alabó la adaptación por servirse de un lenguaje «muy al alcance de la cultura popular». El día 23 fue autorizada para todos los públicos.<sup>854</sup> Monleón justificó la elección del clásico francés porque su teatro era accesible al gran público y no carecía de rigor ético ni literario y, sobre todo – e incluía, de forma velada, una nota crítica–, por su mensaje de fraternidad.<sup>855</sup> Tras la obsesión por la enfermedad que somete a Argan –desea casar a su hija con un médico en su propio beneficio–, se encuentra el terror a la muerte, de modo que su delirio no lo deshumaniza y el distanciamiento cómico de la sátira conduce a la lección de tolerancia que refería Monleón. Él y José Antonio Valdés adaptaron la traducción de Julio Gómez de la Serna transformando la pieza en una «farsa-ballet», sin apenas efectuar cambios sustanciales en el texto, que se inaugura con un mimo en el que intervienen los personajes de la farsa. Respaldados por haces de luz multicolor, los actores debían ofrecer impresiones pantomímicas del contenido de la obra. Salvo Cléante, Angélique y Béralde, el resto cubriría su rostro con una máscara grotesca. La escenografía –que realizó Emilio Burgos– consistía en una plaza donde se situaba la casa transformable de Argan.

En el estreno en Madrid, el 24 de julio de 1958, la dirección de Valdés derivó la representación a una coreografía de *ballet* en momentos puntuales y, para facilitarle al espectador todavía más la dimensión irónica de la obra, exigió a los artistas que actuaran con ademanes exagerados y grotescos. Hernán se ganó a la crítica en el papel de la sirvienta Toinette (Toñita) con una interpretación rebosante en dinamismo, gracia y picardía. Torrente Ballester lamentó que su singularidad artística, resultado de la feliz combinación entre lo que entendió como «espontaneidad española» y «refinamiento francés», no se prodigara con más asiduidad. Otros colegas también acusaron la ausencia de la actriz en los escenarios españoles: «¡Qué gran artista! ¡Difícilmente puede ser superada esta versión, tan certera y tan pluscuamperfectamente matizada escena tras

---

<sup>854</sup> Ver AGA: 73/09264, expt. 183/58, y MOLIÈRE: *El enfermo imaginario* (adapt. José Antonio Valdés y José Monleón). Inédito. Ej. mecan.

<sup>855</sup> Ver «Molière en el Teatro Popular Español», *El Adelantado de Segovia*, 1-VIII-1958, pág. 2.

escena!», celebró Castán Palomar. La obra permaneció en cartel casi un mes, con dos funciones diarias. Además, la embajada francesa se interesó por el espectáculo y solicitó patrocinarlo.<sup>856</sup>

El 22 de agosto de 1958 Pablo Romero Beut solicitó la autorización para representar *Los pobrecitos* para estrenarla el día 25 en el Corral de Comedias de Almagro «y demás ciudades de la península». En la ficha de censura, Morales de Acevedo, que supuso que la pieza se dirigía a un «público ingenuo», eliminó del texto las dudas que los personajes manifiestan sobre la existencia de Dios. En el reparto figuraban Ricardo Acero, Alemán, Hernán, Antonia Mas y Marcela Yurfa.<sup>857</sup>

*Los pobrecitos*, como *Historia de una escalera* en la década anterior, sostiene su «afán reivindicativo popular» revestida de no poco idealismo y un castizo atuendo en un registro cómico o tragicómico distinto al de Buero.<sup>858</sup> Estos *pobrecitos* son los huéspedes que conviven en una cochambrosa pensión madrileña –cada uno de ellos representa un tipo de la sociedad española–, tiranizados por la dueña, Doña Clara, aborrecida por todos. En conjunto, forman una familia, unida ante las inclemencias del hambre y el frío. Un día llega a la pensión una misteriosa fortuna con la que los inquilinos podrán abandonar su miserable situación. Llega el momento de la rebelión y los inquilinos se sublevan contra su patrona. A pesar de la alegría, la policía detiene a una de los huéspedes. Leonor, y no la divinidad, envió el dinero a la pensión, que previamente había robado del banco.

---

<sup>856</sup> Torrente, «Teatro. “El enfermo imaginario”», *Arriba*, 25-VII-1958, pág. 19 y F.C.P., «Arriba el telón. “El enfermo imaginario”, por el Teatro Popular Español», *Dígame*, 29-VII-1958, pág. 16. Ver también C.L.A., «Representación de “El enfermo imaginario”», *ABC*, 25-VII-1958, pág. 45; F.J.B., «Así va la escena. Teatro popular Español: “El enfermo imaginario” de Molière», *Madrid*, 25-VII-1958, pág. 7; GONZÁLEZ RUÍZ, N., «Teatro. “El enfermo imaginario”, de Moliere, en el Teatro Popular», *ABC*, 25-VII-1958, pág. 45; Pick, «Molière en Cuatro Caminos», *Informaciones*, 25-VII-1958, pág. 9; «Proscenio. “El enfermo imaginario”, en el Teatro Popular Español», *Marca*, 25-VII-1958, pág. 8; FERNÁNDEZ ASÍS, V., «Teatro. Teatro Popular Español: “El enfermo imaginario”, de Molière», *Pueblo*, 25-VII-1958, pág. 20; «Molière y el Teatro Popular español», *Hoja Oficial del lunes*, 28-VII-1958, pág. 5, y Sam, «Teatro Popular Español. Reposición de “El enfermo imaginario”», *Radio y Cinema*, 2-VIII-1958. También, véanse las fotografías del montaje, en FE, fondo J. Hernán: R-1236, «“El enfermo imaginario”», anón., [¿1958?] y «“El enfermo imaginario”. Teatro Nacional Popular [sic] Madrid», anón., [¿1958?].

<sup>857</sup> AGA: 73/09191, expt. 142/56.

<sup>858</sup> PÉREZ MINIK, Domingo: *El teatro europeo contemporáneo: escritos teatrales*, 2 vols., Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991-1992; vol. 2, 1992, págs. 442-446.



Hernán encarnó a la heroína, una mujer solitaria y desinteresada, cuya dimensión romántica se revela al cometer un delito que no trataba de poner fin a la injusticia en el mundo sino alimentar los sueños de quienes la rodean. La interpretación fue uno de los retos más acuciantes que se le plantearon a Claudio de la Torre cuando estrenó la obra un año antes, porque temía caer en el desacreditado dominio del melodrama, que percibía con frecuencia en el teatro social. Ante unos personajes demasiado humanos sobre un fondo oscuro, cabía la posibilidad de rechazar la estilización y adoptar una interpretación natural, acorde al costumbrismo que rezuma la pieza. No disponemos de detalles sobre el montaje del TPE, que dirigió Alemán, porque la repercusión del restreno fue mínima.<sup>859</sup>

El 9 de septiembre la compañía solicitó la autorización para representar *La venganza de la Petra* con la pretensión de reponerla en Madrid el 1 de octubre de 1958. Se contaba con la colaboración de Alemán, Corroto, Hernán, Mario Romero y Yurfa.<sup>860</sup> Esta farsa cómica pone sobre la mesa el lugar que ocupa la mujer en la sociedad y da voz a un personaje que le reclama a su marido un trato digno. La obra no llegó a representarse.

### 3.2.5.2.3. Itinerario de la gira teatral. Temporada 1958-1959

La inauguración de la temporada tuvo lugar el 6 de julio de 1958 en el local oficial del TPE con la representación de *La vida es sueño*, que protagonizaron Francisco Rabal y Blanca de Silos, a las órdenes de Escobar, del 6 al 20 de julio. El 24 de julio se estrenó *El enfermo imaginario*, cuya representación se mantuvo hasta el día 31. Aunque después el plan inicial preveía desplazar el tablado a otros barrios madrileños, como Carabanchel, Lavapiés, Vallecas o Ventas, el TPE se despidió de La Carpa y redujo su plantilla de cuarenta y cinco personas a treinta, para iniciar una gira fuera de Madrid.<sup>861</sup>

Segovia recibió la visita de la agrupación el 2 de agosto, pero el debut se pospuso al día siguiente, con *La vida es sueño*, y el día 4 se representó *El enfermo imaginario*. En

---

<sup>859</sup> Ver TORRE, Claudio de la, «Dirección y montaje de “Los pobrecitos”», *Primer Acto*, núm. 3, verano de 1957, págs. 22-23; «Teatro. Teatro Popular Español: “Los pobrecitos”, de Alfonso Paso», *Pueblo*, 12-IX-1958, pág. 12; G.D.D., «Arriba el telón. “Los pobrecitos”, en el Teatro Popular Español», *Dígame*, 16-IX-1958, pág. 12. Véanse las fotografías del montaje, en FE, fondo J. Hernán: R-1250, «Escena de “Los pobrecitos”», anón., [¿1958?]; «Josita Hernán caracterizada como Leonor en “Los pobrecitos”», anón., [¿1958?], y «Teatro Nacional Popular [sic] “Los pobrecitos”», anón., [¿1958?].

<sup>860</sup> AGA: 73/08440, expt. 3378/42.

<sup>861</sup> ALÍN, «El Teatro Popular...», cit., pág. 4.

la provincia de Ciudad Real los espectáculos coincidieron con las fiestas locales de varios municipios. El diario *Lanza* nos ha permitido documentar algunas actuaciones, que tienen en común el patrocinio municipal y de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Es constatable que Daimiel, Almagro y Alcázar de San Juan formaron parte del itinerario del TPE, y parece que Ciudad Real realizó gestiones para llevarlo a la localidad. Según afirmó Anastasio Alemán en una polémica entrevista de 1959, la compañía pretendía emular la ruta de Don Quijote actuando en plazas de toros, plazas públicas y otros teatros, de Aranjuez (Madrid), Ocaña (Toledo) o Herencia (Ciudad Real).<sup>862</sup>

El TPE actuó en Daimiel el 11 y el 12 de agosto. En un escenario montado en la plaza de toros, Luis Escobar dirigió *La vida es sueño* y José Antonio Valdés se encargó de *El enfermo imaginario*. Del 24 al 26 la compañía ofreció, además, *Los pobrecitos* en el Corral de Comedias de Almagro. Los dos últimos días, Marquerie dirigió las comedias de Molière y Paso. Después, del 1 al 2 de septiembre, el TPE representó estas obras en el Teatro Cervantes de Tomelloso. Por último, la compañía se estableció tres días en Alcázar de San Juan, del 4 al 6, para representar su repertorio en el Teatro Crisfel.<sup>863</sup>

El 11 de septiembre la compañía reapareció en Madrid durante diez días con *Los pobrecitos*, dirigida por Ángel de la Torre y Juan Antonio Valdés. El 26 de septiembre el TPE se presentó en el Teatro Romea de Barcelona con motivo del Ciclo de Teatro Latino. Pese a las polémicas internas, la compañía compitió con *El enfermo imaginario* y no con *Los pobrecitos*. Hernán, muy aplaudida por los críticos barceloneses, obtuvo el accésit en la categoría de mejor interpretación femenina.<sup>864</sup>

---

<sup>862</sup> Ver P.M.C., «Información local. “La vida es sueño”, de Calderón, por el Teatro Popular Español», *El Adelantado de Segovia*, 4-VIII-1958, pág. 2; «Información local. “El enfermo imaginario”, de Molière, por el Teatro Popular Español», *El Adelantado de Segovia*, 5-VIII-1958, pág. 2; «Hoy en Ciudad Real. La feria va por barrios», *Lanza*, 5-VIII-1958, pág. 2, y ALÍN, «El Teatro Popular...», cit.

<sup>863</sup> Ver P., «Letras, música y arte. Próxima actuación en Daimiel del Teatro Popular Español», *Lanza*, 7-VIII-1958, pág. 3; P., «Información provincial. Representación de “La vida es sueño” y “El enfermo imaginario”», *Lanza*, 8-VIII-1958, pág. 6; P., «Crónica de Daimiel. Gran éxito del Teatro Popular Español», *Lanza*, 13-VIII-1958, pág. 3; «Feria y Fiestas en Almagro. Programa Oficial de Festejos», *Lanza*, 23-VIII-1958, pág. 4; «Desde Almagro. El primer día de feria», *Lanza*, 25-VIII-1958, pág. 3; «Desde Almagro. Gran animación en las ferias de esta ciudad», *Lanza*, 27-VIII-1958, pág. 5; «Feria y Fiestas en Tomelloso. Programa Oficial de Festejos», *Lanza*, 28-VIII-1958, pág. 5; C., «Tomelloso...», cit., y «Feria y Fiestas en Alcázar de San Juan. Programa Oficial de Festejos», *Lanza*, 4-IX-1958, pág. 3.

<sup>864</sup> Ver V., «Proscenio. “Los pobrecitos”, en el Teatro Popular Español», *Marca*, 12-IX-1958, pág. 9; «“Los pobrecitos”, por el Teatro Popular español», *Hoja Oficial del lunes*, 15-IX-1958, pág. 5; CALA,

## CAPÍTULO IV. TRAYECTORIA DE JOSITA HERNÁN EN PARÍS (1953-1975)

Josita Hernán permaneció relativamente alejada del teatro entre 1952 y 1954, pero no detuvo su actividad: colaboró en la revista *Gran Mundo*, participó en la I Exposición de Pintura y Escultura Moderna celebrada en el Salón de Arte Los Sótanos (1952), asistió a los recitales poéticos de Versos con faldas (1951), Alforjas para la poesía (1951-1952), Adelfos (1952-1953) y a la XVIII sesión del Círculo Juvenil Cinematográfico (1953); impartió la conferencia «Posibilidades de descubrir y cultivar vocaciones artísticas en los colegios» en la XXI Semana Pedagógica Cinematográfica de la Federación de Amigos de la Enseñanza (1953) y amadrinó algunos actos y homenajes, de carácter benéfico u oficial.<sup>865</sup>

Sin embargo, al final de este período, Hernán se trasladó a París para estudiar dirección escénica en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Tras esta decisión pudo encontrarse su madre, cuyas palabras, la artista recordaba de la siguiente forma:

---

Manuel de, «Teatros, cines y conciertos. La compañía “Teatro Popular Español” actuó en la tercera sesión del “Ciclo de Teatro Latino”», *El Noticiero universal*, 27-IX-1958, pág. 18; MARTÍNEZ TOMÁS, A., «Música, teatro y cinematografía. Ciclo de Teatro Latino», *La Vanguardia española*, 27-IX-1958, pág. 22; MARSILLACH, Luis «“El enfermo imaginario” por el Teatro Popular Español», *Solidaridad Nacional*, 28-IX-1958, pág. 15; «Teatro y cinema. Fallo del ciclo de Teatro Latino», *El Correo catalán*, 29-IX-1958, pág. 13; MARTÍ FARRERAS, «El ciclo de Teatro Latino», *Destino*, octubre de 1958, pág. 34; Traspunte, «Fallo del concurso Ciclo de Teatro Latino», *¡Hola!*, 11-X-1958, pág. 34, y B. DE CELIS, Jacqueline, «Barcelone», *Amitié Franco Espagnole*, núm. 52, novembre 1958, págs. 34-35.

<sup>865</sup> Ver ALARCÓN, Eduardo, «Figuras en la radio: Josita Hernán», *Coliseo*, núm. 25, 20-IX-1952, s. pág.; *ABC*, 1-X-1952, pág. 32; «Vida académica y cultural. Hoy se clausurará la semana pedagógica», *ABC*, 3-I-1953, pág. 28; «XXI Semana Pedagógica Cinematográfica», *La Vanguardia española*, 4-I-1953, pág. 4; «La poesía en los cafés» *La Vanguardia española*, 5-I-1951, pág. 3; «Sesión Poética en Bellas Artes», *Hoja Oficial del lunes*, 20-IV-1953, pág. 7; «Más de medio centenar de poetas intervinieron ayer en los actos celebrados en Madrid con motivo de la Fiesta de la Poesía», *ABC*, 22-III-1952, págs. 23-24; «Fiesta a beneficio del Instituto Ponce de León», *Hoja Oficial del lunes*, 28-IV-1952, pág. 3; «La recaudación hecha por los artistas del “cine”», *ABC*, 14-V-1952, pág. 27; «Continúa el éxito de la tómbola diocesana para la vivienda», *Hoja Oficial del lunes*, 28-IV-1952, pág. 5, y «Sesión deportiva de “Viento de atardecer”», *ABC*, 30-V-1953, pág. 37. Remitimos a los programas de mano e invitaciones que documentan algunas de estas actividades, en FPSY: «Agrupación Artístico-Literaria del Teatro Gallego. Versos con faldas», s. impr., 1951; «Teatro Lara», s. impr., [¿1952?]; «Grupo literario madrileño Adelfos», Impr. Garpaje, Aranjuez, 1952; y FE, fondo J. Hernán: «Círculo Juvenil Cinematográfico. El Cine y la Poesía», Gráficas Anzo, Madrid, 1953.

Tú tienes una manera de hacer especial. Tu voz. Tu tipo [...]. Tu cara, redondita. Tú no puedes hacer cualquier obra. [...] Vas a ser una mujer hecha y derecha, y no puedes seguir haciendo el *Retazo* de Dario Niccodemi, ni *La tonta del bote* ni *La chica del gato*. Ya no puedes. La gente se va a reír de ti. ¿Por qué no estudias dirección escénica?<sup>866</sup>

En 1953 la actriz tenía 39 años. Su apariencia física toleraría cada vez peor la interpretación del tipo al que había consagrado su carrera artística, la ingenua. Por eso, antes de abandonar su imagen pública a una sombría caricatura, optó por retirarse a tiempo. Solo retomaría su carrera «si un día encontrase una comedia que yo considerase como “cumbre”». <sup>867</sup> En contadas ocasiones, la artista colaboraría en algunas funciones de teatro de cámara y del TPE –que acabamos de analizar–, así como en las primeras sesiones teatrales celebradas en la Biblioteca Española de París y en las funciones ofrecidas por la Compañía del Conservatorio de París en España. Puntualmente, en 1974, Hernán regresó ante las cámaras para rodar *El Libro de Buen Amor*, de Tomás Aznar. En ninguna de estas apariciones encarnó el tipo de la ingenua.

Hasta la fecha, Hernán había dirigido casi siempre su propia compañía, pero era consciente de que lo hacía «por puro instinto y porque había visto mucho teatro en Francia [...] pero, claro –reconocía–, eso no es saber». El deseo de estudiar dirección escénica no solo habría estado promovido por el temor a perder el trabajo que venía desempeñando desde hacía más de una década –y del cual, dependía su familia– sino en dignificar la que, a partir de entonces, sería su profesión; o, en palabras de Hernán, «para moverme en un terreno sólido». <sup>868</sup> Cuando marchó a París aún abrigaba la posibilidad de regresar a España y formar compañía. Y así lo hizo, en 1955, con la intención de dar a conocer un repertorio francés novedoso en el país.

Todavía a principios de los años cincuenta el director de escena escaseaba en los tablados españoles. Esta figura, reconocida estrictamente como tal –y diferenciada, por

---

<sup>866</sup> FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

<sup>867</sup> AMOR, María Victoria, «Charla con Josita Hernán», *Arriba*, 22-VII-1962, pág. 17. Los casos de Rafaela Aparicio y Gracita Morales se contraponen al anonimato que escogió Hernán. Ríos Carratalá recoge el final de sus trayectorias, demasiado prolongadas, como ejemplo de la dificultad de algunos actores para envejecer con dignidad debido, en parte, a su especialización en ciertos personajes, en el cine o en el teatro. Ver *La sonrisa del inútil*, Alicante, Universidad de Alicante, 2008, pág. 181.

<sup>868</sup> FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit.

tanto, del director artístico o del empresario—, había llegado con retraso al país, aunque ya a finales del siglo XIX la profesión teatral había tomado conciencia de su necesidad. Hasta 1936 hubo una serie de pioneros, actores o dramaturgos, que se aproximaron al concepto moderno de la dirección escénica. No todos compartieron las mismas aspiraciones de renovación ni reivindicaron un discurso teórico, y algunos se contentaron ateniéndose a un criterio estético concreto.<sup>869</sup> A lo largo de la primera mitad del siglo XX lo habitual era que los primeros actores y actrices de las compañías —o los autores que les habían escrito una comedia— dirigieran los montajes ateniéndose a un cierto pragmatismo —inclusive aquellos procedimientos que los ensalzaran del resto del elenco ante la crítica y el público— que, en ocasiones, no solía rebasar la coordinación del movimiento de los actores. La mayoría de los cómicos había aprendido su oficio a través del meritoriaje o por transmisión familiar, vías que difícilmente les proveían del conocimiento de técnicas nuevas o distintas. Pocos tuvieron la posibilidad de viajar por Europa para contactar con la vanguardia escénica como, por ejemplo, la directora, autora y actriz María Teresa León. En estas circunstancias, a las que ha de sumarse la connivencia de una parte de los críticos, los espectadores y los empresarios de teatro, el margen para la autocrítica era muy reducido. En lo tocante a las directoras de escena, la mayoría eran primeras actrices y, como señala Pérez-Rasilla, la escasez de documentación impide discernir si, entre sus ocupaciones, se les puede atribuir la asunción de esta responsabilidad, más allá de la probable co-dirección de las obras junto a sus compañeros. Es el caso de Carmen Díaz, Irene López Heredia, Pura Maórtua de Ucelay, Carmen Ruiz Moragas o Margarita Xirgu. Seguramente la nómina pueda extenderse a otras mujeres de teatro.<sup>870</sup>

Gracias a la labor promovida desde 1939 por los Teatros Nacionales, la figura del director de escena terminó por confluir con la del creador escénico. Fue un proceso largo: la rutina de una compañía privada no favorecía la forja de un auténtico director. Como medio de supervivencia para sus miembros, estas formaciones se debían a los gustos del público y quedaban así a merced de una cartelera vertiginosa que les imponía montajes anacrónicos, a la luz de ensayos insuficientes, para consumirse en dos o tres funciones diarias. De todos modos, la dirección escénica ya se contemplaba como enseñanza en el

---

<sup>869</sup> Ver PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «La dirección escénica en España desde 1939», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 226-247.

<sup>870</sup> PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «Las Mujeres en la Dirección de Escena desde 1900 a 1975», en Juan Antonio Hormigón (dir.): *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, Madrid, ADE, 2003, págs. 923-932.

Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid desde 1942.<sup>871</sup> Al fin, el cambio se hizo patente en los años cincuenta gracias al surgimiento de nuevos nombres, en un proceso que culminó con el final de la dictadura. Esta primera hornada de directores de escena de la posguerra se caracterizó por su capacidad intuitiva y el autodidactismo.<sup>872</sup> Entre sus filas tampoco abundaron las mujeres. Destacaron Josefina Sánchez Pedreño y Carmen Troitiño, pero no fue poco el esfuerzo de otras de sus colegas, como Luisa Oliveda, Armonía Rodríguez, Ángeles Rubio Argüelles o Piedad Salas. Fuera de España se encontraban Amparo Alvajar, Adela Escartín o Joaquina Navarro.<sup>873</sup> Como Josita Hernán, también ellas tuvieron que cruzar las fronteras para consumir sus aspiraciones profesionales y personales.

#### 4.1. PROFESORA-LECTORA DE TEATRO ESPAÑOL EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO DE PARÍS Y DIRECTORA DE ESCENA (1956-1975)

El Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París –desde 1974, Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático– es una institución de educación superior dependiente del actual Ministère de la Culture et de la Communication, si bien con anterioridad respondió a la tutela sucesiva del Ministère de la Jeunesse, des Arts et Lettres (1947), Ministère de l'Éducation National (1947-1959) y el Ministère des Affaires Culturelles (1959-1997). Su historia hunde las raíces en la Escuela Real de Canto y Declamación, creada en 1784, aunque la *classe dramatique* comenzó dos años más tarde.

---

<sup>871</sup> El Decreto de 15 de junio de 1942 reorganizó los Conservatorios de Música y Declamación. En Madrid se contemplaba la enseñanza de dirección, realización y presentación teatrales, si bien, no de forma independiente de la interpretación actoral. Huberto Pérez de la Ossa impartió Dirección Escénica en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid desde julio de 1947. Ver *BOE*, núm. 185, de 4 de julio de 1942, págs. 4838-4840 y *BOE*, núm. 235, de 23 de agosto de 1947, pág. 4713. No será hasta la LOGSE cuando se aborde la regulación extensa de las enseñanzas del Arte Dramático en el contexto de una reforma del sistema educativo.

<sup>872</sup> Nos referimos a José Luis Alonso Mañes, Luis Escobar, Alberto González Vergel, Modesto Higuera, Felipe Lluch, Cayetano Luca de Tena, Adolfo Marsillach, Huberto Pérez de la Ossa, José Tamayo y Claudio de la Torre.

<sup>873</sup> Ver HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.): *Directoras en la historia del teatro español*, Madrid, ADE, 2003 y VIZCAÍNO, Juan Antonio: *Adela Escartín: mito y rito de una actriz*, Madrid, Fundamentos, 2015.

No será hasta 1946 cuando, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, se escinda el Conservatorio Nacional de Arte Dramático.<sup>874</sup>

El Comité Superior conformaba el órgano consultivo del centro. Era convocado y presidido ordinariamente por el director del Conservatorio o, en sesión extraordinaria, por el directeur général des Arts et Lettres o su equivalente. Los miembros de derecho procedían de la Direction des Spectacles et de la Musique, la Comédie-Française y el consejo de profesores –posteriormente serían integrados el TNP y una representación del alumnado–, más otros miembros ajenos al Conservatorio designados por decisión ministerial. Una de las funciones del comité el asesoramiento del cuerpo docente y de las disciplinas impartidas. El reglamento orgánico establecía dos rangos de profesores, según si impartían las materias principales o cursos anexos; y tres, desde 1971, en función de su responsabilidad en las materias, principales, complementarias o anexas. El Decreto núm. 47-482 de 20 de marzo de 1947 determinó que los profesores titulares fuesen contratados durante tres años –renovables, siempre que no superaran los sesenta y cinco años– por el director, quien, no obstante, debía atenerse a la previa autorización ministerial. Las condiciones contractuales para los profesores encargados de los cursos eran iguales salvo que su vinculación al centro se limitaba a un año, también renovable. El Ministère des Finances y el Ministère de la Jeunesse, des Arts et Lettres o su equivalente, regulaban el salario, que los docentes no podían complementar impartiendo lecciones particulares a los alumnos del Conservatorio. Un decreto posterior, de 2 de octubre de 1956, permitiría a los profesores fijar su puesto después de tres años de permanencia.

En cuanto al alumnado, el reglamento interior establecía dos cauces para ingresar en el Conservatorio. Los aspirantes –su número oscilaba entre doscientos y cuatrocientos– no podían sobrepasar una edad límite –establecida entre dieciséis y veintitrés años, para los hombres, y quince y veintiuno, en el caso de las mujeres– y debían superar un concurso en octubre que seleccionaba a unos treinta alumnos. A partir de entonces, la institución les exigía la total asiduidad a las clases y les prohibía desempeñar cualquier tipo de actividad profesional. La segunda forma de acceder era bajo la denominación de *auditeur* (oyente) –no había edad límite y el nivel de francés no tenía por qué ser

---

<sup>874</sup> Véase una sucinta historia de la institución en SUEUR, Monique: *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, París, CNSAD, 1994; y, también, a través de los testimonios recopilados en ROSNER, Jacques, y otros: *Conservatoire National d'Art Dramatique*, París, CNSAD, 1984. Incluimos el clásico que recoge la historia del centro hasta el siglo XIX: PIERRE, Constant: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, París, Imprimerie nationale, 1900.

equiparable al del nativo—, con la autorización del director del Conservatorio y el parecer del jurado de selección en los concursos. El número de oyentes era limitado —cuatro por clase hacia 1950, aunque fue aumentando con el tiempo—, solo podían cursar un año escolar y, como los alumnos, estaban sometidos a los preceptos del reglamento interior. Los oyentes extranjeros presentaban una carta al secretario general del Conservatorio solicitando su ingreso y elegían un profesor justificando el motivo de su admisión. Luego abonaban la matrícula, cuya cuantía correspondía al tiempo durante el que seguirían las clases de dicho profesor. Las tasas, fijadas en 1947, eran considerablemente elevadas: un mes, quinientos francos; un trimestre, mil doscientos; y un año escolar completo requería el pago de tres mil francos.<sup>875</sup> Por último, debían presentar el mismo certificado médico exigido al resto de aspirantes. No obstante, como oyentes, no participaban de manera activa en los ejercicios didácticos.

No hemos encontrado ningún documento relativo a la admisión de Hernán en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París como oyente extranjera. Es posible que siguiera el cauce establecido por la institución para este caso concreto, y que se dirigiera a Béatrix Dussane solicitando asistir a sus clases de dirección escénica y de teatro clásico francés.<sup>876</sup> Después de estudiar la documentación consultada, creemos que, de haberlo sido, fue oyente en algún momento del curso escolar 1953-1954, ya que esta etapa coincide con su menor presencia en la prensa española. Considerando esta posibilidad, Hernán habría salvado el trámite ordinario establecido por la Embajada de España en París para los españoles que deseaban continuar su educación en un centro de

---

<sup>875</sup> Ver CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEURE D'ART DRAMATIQUE: *Décrets constitutifs et règlement intérieur*, París, Imprimerie nationale, 1947. Y, además, ANF, 1990302/6, carpeta «Règlement intérieur et règlement organique»: Decreto núm. 71-238 de 29 de abril de 1979, del reglamento orgánico del CNSAD.

<sup>876</sup> Hernán afirmó haber seguido cursos con otros profesores, algo que la normativa del centro no permitía a los oyentes: «me fui París a seguir cursos de dirección escénica con Jean Meyer y Béatrix Dussane. Entonces, ellos tenían unas clases en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, a las cuales yo asistí y aprendí muchísimo. [...] Estaba también Vitez, pero a ese asistí menos porque, entonces, era muy avanzado para lo que me interesaba a mí para España. Pero, en fin, también asistí, también aprendí», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Antoine Vitez no impartió clases en el Conservatorio hasta 1968. Además, véase HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 385, 10-IV-1962, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 449, enero de 1968, s. pág. y Florencia M.ª, «La fama también tiene nombre de mujer. Josita Hernán», *Lanza*, 19-V-1956, pág. 3.



educación superior o en una universidad franceses.<sup>877</sup> Antes que Hernán, la española exiliada María Casares se formó en el Conservatorio, especialmente con la profesora Dusanne, pero la actriz ingresó de forma ordinaria, sujeta al concurso preceptivo correspondiente al curso 1941-1942.<sup>878</sup> Con posterioridad a Hernán, José Martín, José María Planas Pujol y Mayra O'Wisiedo, avalados por la Embajada de España en París, se dirigieron al director del centro para asistir como oyentes extranjeros en el curso 1957-1958, pero sus peticiones fueron rechazadas, igual que las de María Concepción Álvarez Mon y Francisca Fajardo, que tampoco lograron ingresar en el curso 1958-1959.<sup>879</sup>

---

<sup>877</sup> Josita Hernán no figura en la relación de setenta estudiantes que solicitaron a la Embajada de España en París su ingreso en un centro de educación superior o universidad franceses. Para ser admitidos, los aspirantes acreditaban sus estudios en España en la legación y se sometían a un examen. La embajada mediaba la petición con la Direction Générale des Relations Culturelles y, una vez admitidos, los estudiantes pasaban a denominarse «patronnés». Durante su estancia disponían del apoyo del Comité d'Accueil aux Étudiants Étrangers. Ver AGA, 66/04327, carpeta «Estudiantes patrocinados»: doc. mecan. «Nota para el señor Ibáñez» fechado en París el 4 de noviembre de 1953, dirigido al encargado de Asuntos Culturales y secretario de la Embajada de España en París, Eduardo Ibáñez; lista mecan. de peticiones de estudiantes «patronnés» solicitadas entre el 25 de septiembre de 1953 y el 24 de diciembre de 1955, y carta mecan. fechada en París el 17 de octubre de 1954, de Denise Bouladoux al consejero cultural de la Embajada de España, Ernesto La Orden.

<sup>878</sup> María Victoria Casares Pérez (1922-1996), hija del primer ministro de la Segunda República, Santiago Casares Quiroga, llegó a París en 1939. Ingresó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático tras haber sido rechazada en dos ocasiones. En especial, Dusanne valoró las capacidades de la actriz y llegó a compararla con Sarah Bernhardt. Casares dedicó un breve recuerdo a esta experiencia en sus memorias, en *Residente privilegiada*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, págs. 164 y ss. Véase también FIGUERO, Javier y Marie-Hélène CARBONEL: *Maria Casarès, l'étrangère*, París, Fayard, 2005, págs. 61-87.

<sup>879</sup> ANF, 19900302/18, carpeta «Auditeurs libres étrangers 1958/1959»: carta ms. s. f., de José María Planas Pujol al director del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, Roger Ferdinand; carta ms. fechada en París el 25 de octubre de 1957, de Mayra O'Wisiedo a Ferdinand; carta ms. fechada en París el 27 [octubre de 1957], de José Martín a Ferdinand; despacho núm. 2423 fechado en París el 15 de octubre de 1957, del consejero cultural de la Embajada de España en París, Alberto de Mestas, a Ferdinand; despacho núm. 2433 fechado en París el 30 de octubre de 1957, de Mestas a Ferdinand, y despacho núm. 2434 fechado en París el 30 de octubre de 1957, de Mestas a Ferdinand.

#### 4.1.1. Contratación y nombramiento de lectora de español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París

Cuando, en 1955, Roger Ferdinand asumió la dirección del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, efectuó algunas reformas con la intención de hacer del centro una «Université polivalente». Una de sus apuestas fue la introducción de cursos en lenguas extranjeras para aumentar la cultura general y los conocimientos técnicos de los actores que se formaran en la institución.<sup>880</sup> El nuevo director creía que el mejor método para incorporar la enseñanza del teatro extranjero era confiándosela a un actor o a una actriz nativos. Para demostrarlo, se refería a los buenos resultados obtenidos por Crychton Stuart, actor del Old Theatre, tras finalizar el primer curso de Teatro Inglés, en el curso 1955-1956. A finales de 1955 o en enero de 1956, Ferdinand debió formular verbalmente esta proposición a Josita Hernán, a quien habría conocido durante su período en el Conservatorio como oyente extranjera. Hernán aceptó, no sin antes someter la propuesta a un concilio familiar.<sup>881</sup> Después, la actriz contactó con la Embajada de España en París.<sup>882</sup> En paralelo, y quizá también informalmente, el director del Conservatorio se reunió con el consejero cultural de la embajada, José Luis Messía, a quien volvería a dirigirse, ya en términos oficiales, en octubre, para tratar este asunto.<sup>883</sup>

Para Ferdinand, Hernán era la persona adecuada al puesto que deseaba crear, gracias a su dilatada trayectoria como actriz y a su profundo conocimiento del idioma y la cultura franceses. Aunque debió esperar al ejercicio económico de 1957 para plantearle a la administración francesa el presupuesto para crear el curso de español y la dotación

---

<sup>880</sup> «L'institution de ces cours annexes et des conférences répond au souci d'accroître à la fois la culture générale des comédiens formés au Conservatoire et leurs connaissances techniques», en ANF, 1990302/7, carpeta «Budgets 1950-1965»: doc. mecan. «Propositions pour le budget de l'exercice 1957» s. f., pág. 3.

<sup>881</sup> Ver APRNE: Entrevista de Jesús Vivanco a Josita Hernán en su casa, 1998.

<sup>882</sup> El primer documento —«Nota para el Sr. Embajador»— que vincula a Hernán con el Conservatorio está fechado en París el 30 de enero de 1956 y se dirige al embajador. No consta el emisor, pero es probable que se tratara de José Luis Messía. Ver AGA: 66/04437.

<sup>883</sup> Ver AGA: 66/04437, carta mecan. fechada en París el 26 de octubre de 1956 de Ferdinand a Messía. Procedente de la Secretaría General del Instituto de Cultura Hispánica del Ministerio de Asuntos Exteriores, José Luis Messía Jiménez (1920-1992) se incorporó en la Embajada de España en París como consejero cultural y director en funciones de la Biblioteca Española, desde 1956 a 1960. Más tarde —ya afincado en Estrasburgo—, centró sus esfuerzos en lograr la entrada de España en el Consejo de Europa, en 1977. Véase MESSÍA, José Luis: *Por palabra de honor*, Madrid, Parteluz, 1995.

de la futura profesora.<sup>884</sup> Sin embargo, tanto el director del Conservatorio como el consejero cultural, previeron que el sueldo no sería suficiente para mantener a la artista en París. La Embajada española, «dada la pobreza franciscana de medios»<sup>885</sup> que disponía para la Acción Cultural en Francia, estimó oportuno solicitar una subvención a la Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC).<sup>886</sup> Messía aconsejó a Hernán que tratara en persona con este organismo para exponer la conveniencia de la creación de aquella cátedra de español. El consejero, temeroso de que la artista rechazara la oferta de la DGRC, posiblemente exigua, barajó incluso la posibilidad de incorporarla como lectora-secretaria en la Biblioteca Española.<sup>887</sup> En diciembre de 1956 Hernán aceptó el puesto como profesora a instancias de la negativa de la DGRC en concederle una gratificación complementaria a la cuantía que percibiera por su labor en el Conservatorio. Allí comenzó a trabajar a mediados del curso 1956-1957 pero, seguramente, sería a partir del año académico 1957-1958 cuando lo hiciera bajo el marco del curso de Teatro Español.<sup>888</sup> Desconocemos el sueldo de Hernán en los años cincuenta, pero, entre 1960 y

---

<sup>884</sup> No conocemos el salario pero sí el presupuesto designado para la creación del curso de Teatro Español, 150.000 francos. Ver ANF, 1990302/7, carpeta «Budgets»: doc. mecan. «Propositions pour le budget de l'exercice 1957» s. f., pág. 3.

<sup>885</sup> AGA: 66/04437, carta mecan. fechada en París el 2 de noviembre de 1956, de Messía al jefe de la sección de Política Cultural de Europa del Ministerio de Asuntos Exteriores, Germán de Caso Ridauro.

<sup>886</sup> Desde ahora DGRC. Este organismo nació con la Ley Orgánica del Ministerio de Asuntos Exteriores de 31 de diciembre de 1945 como vehículo de proyección cultural al exterior, si bien, en un primer momento, su actividad se orientó hacia Hispanoamérica.

<sup>887</sup> «[...] debo decirle que, efectivamente, el nombramiento de profesora de una clase de español en el Conservatorio de París me interesa sobremedida. Creo estar capacitada para ello, tanto por mi condición de actriz –seguramente Vd. no ignora que poseo un premio Nacional de Interpretación por mi actuación en *La tonta del bote*– como por mi conocimiento profundo del francés y, naturalmente, de nuestro teatro. Como efectivamente Vd. me señala, las condiciones resultan más que insuficientes para “poder vivir”, de modo que, siguiendo su amable consejo voy a tratar de lograr que la Dirección de Relaciones Culturales, comprendiendo cuanto favorece a España que se nos tome en consideración fuera de nuestras fronteras, preste su apoyo financiero», en AGA: 66/04437, carta mecan. fechada en Barcelona el 8 de noviembre de 1956, de Josita Hernán a Messía.

<sup>888</sup> Otras españolas que impartieron la formación actoral fueron Teodora Lamadrid, Matilde Díez, María Tubau, Nieves Suárez, Ana Martos de la Escosura, Herminia Peñaranda, Carmen Seco o Adela Escartín. Sobre esta cuestión, remitimos a SORIA TOMÁS, Guadalupe: «L'escola d'interpretació dels Romea-Díez: actuar i formar actors a la fi del segle XIX», en Antònia AMO y Albert MESTRES (eds.): *L'intèrpret: del teatre naturalista a l'escena digital*, Valencia, Universitat de València, 2015, págs. 49-66 y MATEO LÓPEZ, Nieves: *Maestras y actrices del teatro español (1934-2011): Carmen Seco, Adela Escartín y Charo*

1975, cobraba casi cuatrocientos cincuenta francos, de acuerdo con su categoría de encargada de curso o «2<sup>ème</sup> Collège des Enseignants», propia de los cursos anexos. El puesto era insuficiente como medio de vida en París.<sup>889</sup> Hernán se estableció en el Hotel Peyris (rue du Conservatoire, 10) que, por aquella época, era un modesto negocio familiar. Allí vivió durante más de veinte años, en una habitación de la última planta, de unos 12m<sup>2</sup> de superficie. La DGRC, sin embargo, no desestimó la propuesta de nombrarla lectora. Acaso solo necesitaba ganar tiempo para encontrar el cauce legal adecuado a la nueva situación profesional de Hernán. En febrero de 1958, un año después de la creación de la Comisión de Acción Cultural, la DGRC solicitó asesoramiento a la embajada sobre la conveniencia de que Hernán percibiera un sueldo con cargo al Capítulo de Acción Cultural.<sup>890</sup> El embajador, José Rojas Moreno, Conde de Casa Rojas, insistió en su nombramiento, ya que, en la práctica, desempeñaba esta función en el Conservatorio de Arte Dramático y en la Biblioteca Española de París:

---

*Amador*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.

<sup>889</sup> Salvo el certificado que el Conservatorio expidió a Hernán para su jubilación –que indica que comenzó a trabajar allí en 1956–, no disponemos de documentos que esclarezcan su situación laboral en el curso 1956-1957. Esta laguna podría solventarse con el testimonio de la profesora, que aseguró haber sido contratada de forma provisional por Ferdinand: «Naturalmente fue una prueba. A los tres meses me hizo ya el contrato continuo y ya seguí como [...] si fuera francesa [...] con un contrato ya de allí», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. En junio de 1966 Ferdinand le renovó el contrato. Las condiciones establecían un sueldo anual de 4389 francos por 140 horas en total, unas 3'5 horas semanales. Hasta donde sabemos, este debió ser el único documento que conservaba el Conservatorio antes de proceder al despido de la profesora, en 1975; pues, cuando Hernán recibió la carta de rescisión, el director, Jacques Rosner, le comunicó que su indemnización se calcularía a partir de su contrato del 1 de enero de 1966. Ver ANF: 19900302/17, contrato laboral, mecan. firmado en París el 15 de junio de 1966, entre Ferdinand y Hernán, aprobado por el ministro de Estado des Affaires Culturelles y el jefe del Service des Enseignants Artistiques, J. de Saint-Jorre; 19900302/1, carpeta «Chrono 1975»: C.P./C.L. núm. 555, carta mecan. fechada en París el 30 de junio de 1975, del director del CNSAD, Jacques Rosner, a Hernán.

<sup>890</sup> El Decreto-ley de 25 de febrero de 1957, de reorganización de la Administración Central del Estado, creó las Comisiones Delegadas del Gobierno, entre ellas la de Acción Cultural, dedicada a orientar y coordinar la política cultural hacia el exterior. Ver AGA: 66/04437, despacho núm. 157 fechado en Madrid el 28 de febrero de 1958, del director general de Relaciones Culturales, José Miguel Ruiz Morales, al embajador de España en París, José Rojas Moreno.

Me permito insistir una vez más a V.E. en que no solo dirige brillantemente el Lectorado de Español del Conservatorio sino que su colaboración resulta de un valor inestimable para los Servicios Culturales de la Biblioteca Española en París.<sup>891</sup>

Y es que, es probable que, desde 1957, Hernán desempeñara efectivamente las actividades propias de un lectorado entre el Conservatorio y la Biblioteca Española.<sup>892</sup> Por fin, mediante la Orden núm. 61, de 29 de enero de 1959, Josita Hernán fue oficialmente nombrada lectora de español y quedó bajo la dependencia de la DGRC a razón de doscientos cincuenta francos mensuales.<sup>893</sup> En cierta medida, la amistad de sus padres con Rojas Moreno influyó favorablemente en la resolución.<sup>894</sup>

Al término de 1959 la embajada solicitó al gobierno francés un permiso de residencia para Hernán, a la que presentó como agregada cultural.<sup>895</sup> Casi tres años después del nombramiento, antes de que se aprobaran los presupuestos, el nuevo embajador, José María de Areilza, Conde de Motrico, pidió al Ministerio de Asuntos Exteriores que elevara a cuatrocientos francos la gratificación mensual que percibía Hernán,

[...] cuya extraordinaria dedicación ha logrado frutos tan importantes como las jiras [sic] anuales que los alumnos del Conservatorio realizan en España con gran éxito y que tiene asignada una

---

<sup>891</sup> AGA: 66/04437, despacho núm. 475 fechado en París el 15 de marzo de 1958, de Rojas Moreno al ministro de Asuntos Exteriores, Fernando M.<sup>a</sup> Castiella. Véase, además: despacho núm. 99 fechado en París el 16 de enero de 1959, de Rojas Moreno a Castiella.

<sup>892</sup> En su ficha personal del Ministère des Affaires Culturelles Hernán suscribió 1957 como la fecha de inicio en el desempeño del cargo de «lectrice d'espagnol». Ver ANF: 19900302/17, «fiche de renseignements» fechada en París el 8 de marzo de 1970.

<sup>893</sup> AGA: 66/04437, despacho núm. 251 fechado en París 4 de febrero de 1959, de Messía a Ruiz Morales.

<sup>894</sup> Así lo reconocía Hernán: «Entonces él [Roger Ferdinand] habló con el que entonces era embajador [...] [el] Conde Casa Rojas, que era muy amigo de mis padres de toda la vida. Y le preguntó si yo estaba preparada, si realmente, en fin, podía enseñar gramática española [...]. Pues claro, Casa Rojas, que me conocía desde pequeña [...] le dijo: “Pues, sí, es una chica que ha estudiado, que sí, que pertenece a una familia que tiene un nivel intelectual y etcétera”», en FE: entrevista con Josita Hernán..., doc. cit. Aunque ya recogimos esta anécdota, recordamos que Hernán habría actuado con Victoria Casa Rojas, hija ilegítima de Rojas Moreno, en los ensayos de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* entre 1928 y 1929.

<sup>895</sup> Ver AGA: 66/04437, nota verbal núm. 447 fechada en París, el 25 de noviembre de 1959, dirigida al Ministère des Affaires Étrangères.

gratificación mensual de 250 NF, no ya solo insuficiente para remunerar su trabajo sino inferior a los más bajos que cobran lectores de designación más reciente.<sup>896</sup>

El embajador no logró su propósito pero, al menos, en 1962 los honorarios de la artista se incrementaron en cien francos.<sup>897</sup>

Este procedimiento mediante el cual la Embajada de España en París logró captar a Hernán para trabajar en su beneficio no fue exclusivo de su caso, aunque no por ello resulta menos singular. La enseñanza de la lengua española era uno de los puntales de la acción cultural exterior de España en Francia y el asunto reclamaba periódicamente el interés del Ministro de Asuntos Exteriores. Esta situación no era, en absoluto, una novedad: a lo largo del siglo XX, las relaciones entre los dos países en materia de educación fueron complejas, una especie de «contencioso bilateral».<sup>898</sup> Por una parte, Francia sostenía una red escolar en suelo español que disfrutaba de una considerable autonomía gracias a la liberalidad jurídica de su vecino. España, en cambio, había esgrimido una política tardía y poco eficaz para evitar que los emigrantes y, sobre todo, sus descendientes, asimilaran la cultura del país de acogida. Su desventaja con respecto a la acción cultural exterior francesa era manifiesta. El país galo había sabido aprovecharla gracias a una larga tradición y a una red sistemática y organizada de centros que permitían mayor penetración del idioma y la cultura franceses en España. Pero, como ha señalado Delgado Gómez-Escalonilla, no se trataba solo de la incapacidad del gobierno español para poner en marcha escuelas allí donde se concentraba la población española. Las autoridades francesas negaban a sus vecinos la reciprocidad de trato en este aspecto, esgrimiendo una legislación muy restrictiva que prohibía abrir escuelas extranjeras a menos que los docentes tuvieran un título francés. Solo durante la Segunda República, España logró desplegar una infraestructura docente, caracterizada, eso sí, por la modestia y el pragmatismo, que se adaptó a las imposiciones del gobierno francés: en vez de crear escuelas independientes, se establecieron cursos en colegios públicos franceses a cargo de profesores españoles. Su cometido no era impartir solo Lengua, Literatura e Historia

---

<sup>896</sup> AGA: 66/04437, despacho núm. 2580 fechado en París el 23 de diciembre de 1961, del embajador de España en París, José María de Areilza a Castiella.

<sup>897</sup> Ver AGA: 66/04457, carta mecan. fechada en Madrid el 26 de enero de 1962, del jefe de la Sección de Institutos, Escuelas y Lectorados de la DGRC, Francisco José Palanca, a Fernández-Quintanilla.

<sup>898</sup> DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: «La enseñanza de los emigrantes: entre la defensa de la identidad española y la política de asimilación francesa», *Hispania*, 62, núm. 211 (2002), pág. 524.

de España en horario extraescolar, sino que «actuaban como una suerte de misioneros» de la cultura española en el extranjero.<sup>899</sup> Fue una experiencia fugaz que comenzó en 1933 y se truncó definitivamente al finalizar la guerra civil.

Las autoridades franquistas se aferraron al principio de reciprocidad para replantear la cuestión. Delgado Gómez-Escalonilla constata cómo, sin embargo, ninguno de los países apostó de veras por un compromiso definitivo de reciprocidad. Sin la posibilidad real de crear escuelas independientes —que, por fin, el gobierno francés había reconocido, aunque sin precisar demasiado—, España debió recuperar el posibilismo de la acción cultural republicana. No obstante, las escuelas francesas funcionaban con normalidad, empero, sumidas en un vacío legal que el régimen podía rentabilizar presionando de forma puntual a su vecino, a sabiendas de los intereses económicos y culturales de este en el territorio español. Tras la reapertura de la frontera, el citado autor afirma que el relanzamiento de las relaciones culturales fue uno de los medios utilizados para suavizar la crispación bilateral y propender un clima de confianza. Aunque España seguiría reclamando un acuerdo bilateral que a Francia no le interesaba, el régimen evitó generar tensiones. A pesar de carecer de divisas y de las deficiencias que aquejaba su aparato diplomático, España reorganizó los servicios culturales: recuperó el control sobre el Colegio de España en la Ciudad Universitaria de París, intensificó el intercambio de profesores, estudiantes y publicaciones y fue normalizando paulatinamente la enseñanza del español en Francia.<sup>900</sup> Las noticias que recibía el Ministro de Asuntos Exteriores Alberto Martín-Artajo de los embajadores en París sobre la cuestión escolar, a comienzos de la década de 1950, eran, no obstante, desalentadoras. Hasta 1955 Francia tenía tres institutos, dos liceos y seis escuelas, distribuidos entre Barcelona, Bilbao, Huelva, Madrid, San Sebastián, Sevilla, Valencia y Zaragoza, sin contar con el grupo de alianzas y varios centros privados que, aproximadamente, aglutinaba a ciento sesenta docentes oficiales. Por su parte, España disponía de apenas una docena de profesores oficiales en Béziers, Biarritz, Lyon —durante muchos años sin titular— Marsella y St. Denis.<sup>901</sup> Las autoridades españolas estaban especialmente preocupadas por la enseñanza que los exiliados pudieran impartir de forma extraoficial, amparados por la dirección de algunos

---

<sup>899</sup> *Ibidem*, pág. 528.

<sup>900</sup> *Ibidem*, pág. 543.

<sup>901</sup> Ver JEVENOIS, Pablo de (coord.): *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. 1946-1996*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1996, pág. 185.

centros educativos franceses. Al margen de esta amenaza, la situación ponía de relieve la creciente importancia que el idioma español había alcanzado en los planes de estudio, sobre todo en el nivel universitario.

Las anómalas relaciones bilaterales habían impedido que la DGRC aplicara un sistema de designación por el cual las universidades francesas escogieran a los lectores del elenco de candidatos propuesto por los servicios culturales de la embajada en París, ya que, en muchos casos, las universidades preferían contratar a exiliados como lectores de español. De esta suerte, el director general de Relaciones Culturales, Luis García de Llera, estimaba necesario entablar conversaciones con las autoridades vecinas para regularizar el nombramiento de lectores en las universidades francesas que ofrecieran la licenciatura de la lengua española.<sup>902</sup> Para el embajador Manuel Aguirre de Cárcer, la dificultad de penetración no estribaba tanto en el rechazo de Francia hacia los profesores designados por el gobierno español como en la política cultural francesa que «trata de evitar que los grupos de emigrados continúen en relación con sus países respectivos y que en ellos se fomente el conocimiento de la lengua y la cultura nacionales».<sup>903</sup> Los intentos de intervención de la embajada se topaban con la Circular del 12 de julio de 1939, «*Moniteurs étrangers et conditions d'ouverture de cours de langues étrangères*», que sometía al profesorado extranjero a la directiva del centro educativo. Por eso, afirmaba Rojas Moreno, «la enseñanza del español estaría por este procedimiento a merced de la mayor o menor simpatía hacia nuestro país del director del grupo escolar correspondiente», lo que vulneraba, conocida la libertad de las instituciones culturales francesas en territorio español, un principio de reciprocidad mínimo. En consecuencia, el

---

<sup>902</sup> Ver AGA, 66/04317, carpeta «Biblioteca española. Libros y funcionamiento»: carta mecan. fechada en Madrid el 28 de enero de 1953, del director general de Relaciones Culturales, Luis García de Llera y Rodríguez, a Rojas Moreno.

<sup>903</sup> AGA, 66/04437, carpeta «Instituciones educativas francesas y españolas»: despacho núm. 1576 fechado en París el 25 de noviembre de 1950, del embajador de España en París, Manuel Aguirre de Cárcer, al ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo. El embajador tampoco había sido capaz de influir en el Institut d'Etudes Hispaniques de la Universidad de la Sorbona, a pesar de la presencia del profesor Aurelio Viñas en la institución: «los Profesores Sarrailh (rector de la Sorbona) y Bataillon no han disimulado hasta ahora su hostilidad a la España Nacional ni han puesto los pies en esta embajada, en vista de lo cual yo tampoco asisto desde hace meses a las conferencias del centro. [...] No dejaré de estar atento a la coyuntura para recuperar en el Institut d'Etudes Hispaniques la acción y la influencia que legítimamente nos corresponde», en AGA: 66/04415, despacho reservado núm. 407 fechado en París el 17 de marzo de 1951, de Aguirre de Cárcer a Martín-Artajo.



sucesor de Aguirre de Cárcer sostenía que, hasta que no existiera un acuerdo cultural, a España no le convenía resolver ningún problema de índole cultural de forma aislada. «Con ello no haría el gobierno francés sino aumentar la ventaja con que ya cuenta a su favor».<sup>904</sup> Más bien, desde su rezagada posición, debía esgrimir el privilegiado *statu quo* francés como pretexto para exigirle un margen de concesión amplio y, finalmente, un marco jurídico de actuación proporcional, en caso de no alcanzar el objetivo ideal: la firma de un acuerdo cultural.

Estas especiales circunstancias propiciarían, por parte del régimen franquista, la consideración de una amplia casuística en la designación oficial de lectores de español. Al menos desde 1940, habían sido considerados desde la doble dimensión pedagógica y apologética: además de impartir clases de lengua española, la tarea de los lectores contemplaba su intervención en exposiciones sobre temas culturales de España o la difusión de estos en los medios de comunicación.<sup>905</sup> En 1955 la DGRC inició sus pesquisas para averiguar el estado de las cátedras de español y los lectorados existentes en España, con el fin de formular un plan de intensificación de la labor expansiva de la lengua y la cultura españolas en el extranjero.<sup>906</sup> Dos años más tarde, en 1957, Rojas

---

<sup>904</sup> AGA, 66/04437, carpeta «Instituciones educativas francesas y españolas»: despacho núm. 1841 fechado en París el 17 de julio de 1953, de Rojas Moreno a Martín-Artajo; despacho núm. 1224 fechado en París el 8 de abril de 1954, de Rojas Moreno a Martín-Artajo; despacho núm. 2487 fechado en París el 30 de julio de 1955, de Rojas Moreno a Martín-Artajo, e informe mecan. anejo al despacho núm. 2487, s. f. [1955].

<sup>905</sup> En 1940 el perfil de lector requerido era el siguiente: «El profesor de español en los centros de enseñanza extranjero no ha de actuar únicamente en un sentido estrictamente pedagógico que, aun perfectamente cumplido, tiene un reducido límite de influencia. Siendo un representante cultural de España, es ineludible que desarrolle cuantas actividades se consideren beneficiosas a nuestra patria, estando en constante comunicación con la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, única que, con exclusión absoluta de todo organismo tendrá el derecho de propuesta para los lectorados y cátedras de español en el extranjero, y de la cual recibirá periódicamente las instrucciones necesarias para el más perfecto desempeño de su labor; asimismo, se hallará a las órdenes de la Embajada, Legación o Consulado españoles más cercanos, a los que para mayor realce de su personalidad oficialmente será agregado; y también, procurará establecer íntimo contacto con las diversas entidades españolas que, como el Patronato Nacional de Turismo, trabajan seriamente en pro de España», cit. en DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, LORENZO: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el franquismo*, Madrid, CSIC, 1992, págs. 183-187.

<sup>906</sup> Ver AGA, 66/04326, carpeta «Lectorados»: circular núm. 325 fechada en Madrid el 15 de noviembre de 1955.

Moreno reunía los informes que había recibido de los consulados repartidos por el Francia para constatar el auge de los estudios de español y la escasez de lectores oficiales. Unos meses más tarde, otra circular de Asuntos Exteriores reclamaba de nuevo información sobre el asunto, con la intención de organizar una bolsa de lectores de español operativa para las instituciones extranjeras interesadas. Esta vez, en un informe más completo, Rojas Moreno concluía con la existencia de quince cátedras de español distribuidas en trece universidades o centros superiores y veinticinco profesores, solo cinco de ellos titulares. Sin embargo, al embajador no le fue posible informar detalladamente sobre los lectorados en Francia «ya que no se ha tenido intervención ninguna en su nombramiento», a excepción de dos casos que sí contaban con la subvención de la DGRC, en Lyon y en Montpellier, aparte del lectorado del Instituto Católico de París. El embajador informó de que, en las universidades francesas, los lectores se nombraban generalmente a través del acuerdo directo de los claustros universitarios, con la intervención del Ministère de l'Éducation national, y varias cátedras de español habían sido ocupadas «gracias a la protección oficial u oficiosa, por exiliados, que a veces carecían de títulos universitarios suficientes». Por eso, sugería que, «dentro del marco del Tratado Cultural hispano-francés, que se haya en proyecto» se buscara una fórmula que permitiese a las autoridades españolas «tener voto» en el nombramiento de los futuros lectores.<sup>907</sup>

En 1959 la DGRC ya había logrado capitalizar el magisterio de varios españoles que trabajaban en diferentes centros educativos. Este fue el caso de Josita Hernán. Una vez pasaban a depender de la DGRC, los lectores recibían la correspondiente subvención y podían solicitar material docente a la Dirección. A cambio, se les exigía una memoria anual, un instrumento de utilidad para que el Ministerio de Asuntos Exteriores evaluara las posibilidades, la capacidad y la eficacia de los lectorados.<sup>908</sup> Algunos profesores

---

<sup>907</sup> Ver AGA: 66/04326, carpeta «Lectorados»: circular núm. 150 fechada en Madrid el 29 de mayo de 1958; y 66/04350, carpeta «Escuelas Españolas. Lectorados de Español. Memorias»: despacho fechado en París el 26 de julio de 1958, de Rojas Moreno a Castiella.

<sup>908</sup> Los lectores debían remitir dos ejemplares de la memoria al consejero cultural de la embajada y posteriormente estas se remitían al Ministerio. Sin embargo, en 1959, la DGRC había observado cierto descuido en la presentación de las memorias, «no enviándolas o retrasándolas y en algunos casos su vaguedad informativa no permite a esta Dirección formar un juicio sobre la labor que los lectores realizan». En consecuencia, se determinó la obligatoriedad de que la memoria llevara el visto bueno de la autoridad académica de la que dependieran los lectores. En la caja 66/04326 se encuentran las memorias correspondientes al curso 1958-1959 de: José María Martínez Almoyna (Escuela Nacional de Niños de Saint-Denis), Juan Guerrero (Escuela Española de Biarritz), Ramón Carrasco Feo (Universidad de

solicitaron su inclusión en la nómina de lectores oficiales para beneficiarse de las facilidades que comportaban, pero no siempre era posible. Diez años más tarde, en 1969, el número de lectores oficiales ascendía a catorce. Entre las cuatro mujeres de la lista todavía figuraba Hernán.<sup>909</sup>

El perfil para desempeñar un lectorado, tal y como establecía la norma vigente, requería una licenciatura en Filosofía y Letras, y tener entre veinte y treinta años; edad que la DGRC consideraba adecuada para alcanzar una estabilidad propicia, tras haber prestado servicio durante unos cinco años, para abandonar el lectorado y establecerse independientemente.<sup>910</sup> Porque, en definitiva, a la DGRC no le convenía mantener un lector de forma vitalicia, por razones presupuestarias y valetudinarias.<sup>911</sup> Hernán, sin embargo, no reunía ninguno de estos requisitos. Por lo tanto, existía un interés manifiesto por parte de las autoridades franquistas para que la profesora continuara próxima a la Embajada de España en París. Como ya hemos tenido oportunidad de mostrar, la embajada procuró que percibiera una gratificación que, más o menos, retribuyera su colaboración en favor de la difusión cultural dentro y fuera de la Biblioteca Española. Asimismo, las autoridades de la legación tramitaron varios años la prórroga del permiso

---

Clermont-Ferrand), G. Pérez Andreu (Universidad de Estrasburgo), Vicente Tusón Valls (Universidad de Toulouse) y la memoria conjunta de Paulina Viera y Eladi del Campo (Escuela Española de Marsella). Véase AGA, 66/04326, carpeta «Lectorados Español Sarre y Montpellier»: doc. mecan. s. f. [1959].

<sup>909</sup> La mayoría de lectores se encontraba en la capital: Elena Cenit, (Instituto Católico), Alfredo de los Cobos y Joaquín Pérez-Villanueva (Instituto de Estudios Hispánicos), Ana María de Francisco y José María Martínez Almoyña (la Plaine Saint-Denis), Josita Hernán (Conservatorio Nacional de Arte Dramático) y Arcadio Pardo (Universidad de Nanterre). El resto, en otras localidades, lo conformaba: Juan Guerrero (Biarritz), Ricardo Hayet (Montpellier), José Luzón (Caen), Cisterciense Martín (Marsella), Trinidad Orozco (Universidad Católica de Angers), José María Ruiz (Nancy), Francisco Salgado (Béziers). Ver AGA, 66/04375, carpeta «Lectores de español en Francia»: doc. mecan. s. f. [1969].

<sup>910</sup> El Decreto de 11 de septiembre de 1953 estableció las condiciones para el nombramiento de lectores de español en el extranjero. Al aspirante se le exigía la licenciatura en Filosofía y Letras, y tenía la posibilidad de asistir a los cursos de perfeccionamiento profesional y conocimiento de idiomas organizados por el Ministerio de Educación Nacional. La legislación evolucionó de modo que la Universidad española atrajera para sí a los docentes ubicados en centros universitarios o de enseñanza superior en el extranjero (Orden de 2 de noviembre de 1953), entre quienes se incluyó en 1966 a los lectores de español (Orden de 5 de octubre de 1966). Ver *BOE*, núm. 313, de 9 de noviembre de 1953, pág. 6632; *BOE*, núm. 312, de 8 de noviembre de 1953, pág. 6628, y *BOE* núm. 261, de 1 de noviembre de 1966, págs. 13762-13763.

<sup>911</sup> Ver RUIZ MORALES, José Miguel: «Teoría de las relaciones culturales», *Cuadernos de la Embajada Diplomática*, 2, núm. 1 (1961), Madrid, Impr. Ministerio de Asuntos Exteriores, págs. 102-106.

de residencia de Hernán —y, no en vano, lo hizo a título de «agregada a los servicios culturales de la embajada»—, ya que la artista conservó la nacionalidad española. Aún en 1970, en su informe personal del Ministère des Affaires Culturelles, Hernán suscribía el servicio cultural de la embajada como entidad a la que avisar en caso de accidente.<sup>912</sup>

A pesar de estos indicios, y salvando los testimonios de los embajadores y los consejeros culturales extraídos de su correspondencia con el ministro de Asuntos Exteriores, no podemos valorar exhaustivamente el servicio que Hernán prestó como lectora de español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París; no, al menos, a ojos de la DGRC, ya que no hemos localizado ninguna memoria anual de sus actividades en la institución, pese a la constancia de que redactó una para el curso 1958-1959.<sup>913</sup> Por otra parte, solo nos ha sido posible acceder parcialmente al expediente de su lectorado, así que desconocemos la relación que mantuvo con la embajada a partir de 1965.<sup>914</sup> Si nos atenemos a su testimonio, la artista habría seguido cobrando la asignación de Asuntos Exteriores a título de lectora de español en París por expreso deseo de la legación hasta 1979 y, posteriormente, desde 1993 a 1995, en reconocimiento a los servicios prestados.

Sí podemos dar cuenta de su situación laboral en el Conservatorio, que cambió tras la muerte de Roger Ferdinand en diciembre de 1967 y, sobre todo, después de 1968. Con anterioridad al Mayo francés, el Conservatorio ya había previsto un plan de reforma de la enseñanza concebido para responder a las demandas del alumnado aunque, en la práctica, no afectó al funcionamiento de la institución. Tampoco las modificaciones introducidas en el reglamento en 1971 variaron las características del curso de Teatro Español, que siguió considerándose anexo o técnico —facultativo, en fin— a partir del

---

<sup>912</sup> Al menos, de 1960 a 1964 la consejería cultural de la embajada tramitó con la Prefectura de Policía de París la prórroga anual del permiso de estancia de Hernán. Ver AGA: 66/04354, despacho núm. 1496 fechado en París el 5 de diciembre de 1960, de Mestas a la Prefectura de Policía de París, y despacho núm. 31 fechado en París el 18 de enero de 1962, de Fernández-Quintanilla a la Prefectura de Policía de París; y 66/04352, despacho núm. 558 fechado en París el 18 de septiembre de 1963, del agregado cultural de la Embajada de España en París, Manuel Sassot, a la Prefectura la Policía de París, y despacho núm. 34 fechado en París el 20 de enero de 1964, de Fernández-Quintanilla a la Prefectura la Policía de París. Ver, además, ANF: 19900302/17, «fiche de renseignements», doc. cit.

<sup>913</sup> Ver AGA, 66/04350, carpeta «Memorias Lectorados y Escuelas»: despacho núm. 1736 fechado en París el 27 de agosto de 1959, de Rojas Moreno a Castiella.

<sup>914</sup> El art. 57 de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español impide el acceso al expediente completo de Hernán. Han de transcurrir veinticinco años desde su fallecimiento o cincuenta años a partir de la fecha de emisión de los documentos. Ver *BOE*, núm. 155, de 25 de junio de 1985, págs. 20348-20349.

segundo y tercer año académicos, exento de examen y dependiente del director con respecto de su organización. Sin embargo, los acontecimientos de 1968 concienciaron al nuevo director del centro, Pierre-Aimé Touchard, de la necesidad de acometer en profundidad la tarea esbozada. No sería él el encargado de adaptar la institución a la vida teatral francesa contemporánea, sino su sucesor, Jacques Rosner. Touchard no abandonó el cargo sin antes proponer varios nombramientos para el profesorado del Conservatorio, entre los que figuraba Hernán como caballero de la Orden de las Artes y las Letras, en homenaje a su trayectoria en la institución desde 1956.<sup>915</sup> A lo largo de su primer curso como director, 1974-1975, Rosner decidió prescindir de los cursos técnicos o de iniciación a las siguientes materias: Artes Plásticas (Jean Peschard), Esgrima (Pierre Lacaze), Televisión (Jean-Paul Carrere), Radiodifusión (René Wilmet), Teatro Inglés (Chryston Stuart), Teatro Español (Josita Hernán), Derecho (Jean Matthyssens) y Maquillaje (Jacques Gaulme). En cambio, Rosner mantuvo los cursos de Historia del Teatro, Respiración, Dicción, Danza y Esgrima, ya que «cet entassement de cours est tout à fait préjudiciable car aucun élève ne peut tout suivre, aucun professeur ne pourrait accueillir tous les élèves. Les cours “annexes” ne sont donc pas crédibles».<sup>916</sup> Así, los

---

<sup>915</sup> La Orden de las Artes y las Letras reconoce a las personas que se distinguen por sus creaciones artísticas o literarias, o por su contribución aportada en Francia y el resto del mundo. Es, con la Orden Nacional de la Legión de Honor y la Orden del Mérito, la tercera categoría de estas nominaciones, que dependen de la Direction du Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres. Para justificar la candidatura de Hernán, se redactó un escrito que enumeraba las actividades con las que había contribuido a difundir la cultura y el idioma franceses en España, tales como su labor traductora, la corresponsalía en *Gran Mundo* o la dirección de una compañía de teatro. Touchard presentó la candidatura en 1972 e insistió dos años después. Rosner también lo hizo en 1975. Ver ANF, 19900302/18, carpeta «Ordre du Mérite»: doc. mecan., s. f.; P.C./C.L. núm. 393, carta mecan. fechada en París el 4 de enero de 1972, del director del CNSAD, Pierre-Aimé Touchard, al director de Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres, y P.C./L.T. núm. 154, carta mecan. fechada en París el 11 de abril de 1974, de Touchard al director de Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres; y 19900302/1, carpeta «Chrono 1975»: P.C./L.T. núm. 245, carta mecan. fechada en París el 21 de abril de 1975, de Rosner al director de Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres.

<sup>916</sup> ANF, 19900302/1, carpeta «Chrono 1975»: doc. mecan. s. f. «Propositions». Respecto de la supresión de los cursos de teatro extranjero, se proponía «supprimer tous les autres cours, mais éventuellement de passer des contrats avec un cours spécialisé pour permettre aux élèves qui le désireraient de travailler une langue étrangère». La decisión consta en las actas de reunión del Comité Superior del Conservatorio y fue respaldada por otros profesores. Véase ANF, 19900302/1, carpeta «Chrono 1975»: P.C./L.T. núm. 494, doc. mecan. «Comité Supérieur du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique» fechado el 10 de junio de 1975 [París].

profesores y la profesora responsables de los mismos fueron despedidos. La «nueva lucha entre “clásicos” y “revolucionarios”»,<sup>917</sup> en palabras de Hernán, puso punto final a su trayectoria de dos décadas de carrera docente en el –ahora denominado– Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París.

#### 4.1.2. Docencia

Josita Hernán profesaba una idea del teatro esencialmente conservadora que, aunque en diálogo con formas, contenidos y autores nuevos, reconoció la brecha generacional en su desencuentro con ciertas corrientes de vanguardia. En ese teatro *auténtico*, la belleza adquiriría para ella un valor muy importante.<sup>918</sup> A mediados de los años setenta, la profesora creía que el teatro acabaría encontrando un nuevo camino «limpio, para volver a nacer de su misma base, que es inamovible». Aunque no todos los experimentos reportaran aportaciones concretas, defendió las tentativas de los jóvenes, quienes, en su opinión, a veces hacían «cosas ridículas, pero siempre respetables porque lo hacen por amor al teatro, para buscarle una nueva savia».<sup>919</sup> Para Hernán, el hecho teatral precisaba una libertad de movimiento que, como el agua, «hay que dejarla correr, aunque por ello estropee algo», pues «el arte estancado se corrompe y se pudre. No se puede seguir con los métodos de los años treinta».<sup>920</sup> No obstante la puja entre tradición y revolución, la profesora advertía que, en la búsqueda de nuevas fórmulas, no era necesario renegar el teatro anterior «solo porque sea anterior».<sup>921</sup> Y es que, más que una senda nueva, creía que el futuro del teatro debía apostar por su dimensión pedagógica:

A pesar de que ahora juegue tanto el cine y la televisión, el teatro es más pedagogía que espectáculo, lleva dentro una serie de ideas que la gente capta y por esto no puede morir nunca.

---

<sup>917</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 516, junio de 1975, s. pág.

<sup>918</sup> Ver M.A.V., «Josita Hernán, actriz y directora», *Diario Regional*, 13-VII-1965, pág. 4.

<sup>919</sup> MEDINA VICARIO, Miguel Ángel: *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 303.

<sup>920</sup> A.H., «Josita Hernán y sus alumnos del Conservatorio de París», *Arriba*, 26-VII-1974, pág. 18. Véase CASTILLA, Paquita, «Josita Hernán. Profesora de actores franceses», *Ama*, 15-VIII-1972, pág. 32.

<sup>921</sup> HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 516, cit.

Además, en el teatro se exige al espectador que trabaje, no se le da todo hecho como en el cine. Necesita más atención y un interés constante por lo que sucede.<sup>922</sup>

Consecuente con este punto de vista, consideraba primordial la formación del actor, cuya necesidad venía reclamando en los medios de comunicación españoles desde finales de los años cincuenta. Si bien no conocía bien la enseñanza del Arte Dramático en España y, por eso, evitaba criticarla, Hernán no dejó de lamentar la escasez de escuelas y el predominio de la improvisación, no solo en el trabajo del actor español sino también en la dirección escénica. Su demanda reivindicaba una formación que se atuviera a una base clásica «necesaria antes de romper moldes». El actor, como el pintor, «debe primero aprender con disciplina y tenacidad y luego separar lo aprendido, y ya libre, intentar todas las experiencias».<sup>923</sup> Para ella, el actor contemporáneo contraía tal responsabilidad social —«tiene que tener el poso de una gran sabiduría»—, que el estudio teórico en profundidad se hacía imprescindible para que el aprendizaje fuera eficaz; sobre todo cuando, cada vez con más frecuencia, salvaba las fronteras de su propio país.<sup>924</sup> Quizá esta postura impedía que la artista no entendiera el lugar que un determinado teatro de vanguardia reservaba al actor. Es el caso del Living Theater, el teatro de Fernando Arrabal, o el último teatro de Marguerite Duras. Asimismo, rechazaba cualquier espectáculo que deificara el sexo. Y, ante ese nuevo teatro, que había superado los umbrales del pudor y de lo moralmente permisible, la propia Hernán se reconocía «bastante pacata, sin duda».<sup>925</sup>

---

<sup>922</sup> M.A.V., «Josita Hernán...», cit.

<sup>923</sup> «[...] en España hay suficiente gente capacitada para ello [la enseñanza], y no por esto me considero una maravilla; tengo la facilidad de ser bilingüe y no presenta para mí dificultades el francés. De paso hago un poco de labor hispanizante, mucho más de lo que podía hacer aquí», en A.H., «Josita Hernán...», cit. Ver M.A.V., «Josita Hernán...», cit. y HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 516, cit.

<sup>924</sup> MEDINA VICARIO: *El teatro español...*, ob. cit., pág. 303. Además, véase Cerdán, Julio, «La Compañía del Conservatorio de París actuará esta noche en la iglesia de San Miguel», *Diario de Cuenca*, 24-VII-1963, pág. 8. Según Hernán, para triunfar, el actor necesitaba «salud, audacia, memoria, sensibilidad, curiosidad humana, tener una buena dicción, un timbre de voz agradable, saber decir los versos, moverse, ser capaz de seducir, de conmover, tener el arte de “gustar” y, naturalmente, saber cantar y bailar, tener una cultura, conocer idiomas... y si es posible... ¡tener buenas relaciones! Naturalmente ser capaz de interpretar los grandes autores mundiales clásicos y modernos [...]», en HERNÁN, Josita «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 422, abril de 1965, s. pág.

<sup>925</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 458, diciembre de 1968, s. pág. Ver también HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 461, marzo de 1969, s. pág.

Parejo al reclamo de la formación actoral, Hernán refirió a menudo la consideración social del actor francés en diversas entrevistas para la prensa española: «felizmente, en Francia ser actor es como ser arquitecto; ser un gran actor, más que ser ministro. La familia se entusiasma [...]».<sup>926</sup>

Hernán definía la dirección escénica como «un conjunto de cualidades que hacen que haya una unión perfecta entre todos los elementos que intervienen en la obra», de modo que, en la representación, «tiene que haber una total semejanza entre lo que el actor dice y como lo dice, de tal manera que llegue al público la esencia de la obra». Según la artista, el director de escena «debe meterse en la piel del actor», por lo que consideraba beneficioso que aquel hubiera actuado en el pasado. Precisamente, era la mayor empatía con los actores lo que, en su opinión, capacitaba más a las mujeres para la dirección escénica que a los hombres. Además, consideraba que una directora cuidaba más la plasticidad del espectáculo: «yo introduzco bailes en mis obras y un hombre no cuida estos detalles».<sup>927</sup> Por otra parte, el director tenía que ser un buen conocedor del elemento primordial del espectáculo, el público, ya que «sin ese vago, desconocido número no se puede saber el producto total de los sumandos». Así, el resto de elementos debían amalgamarse de forma homogénea con el auditorio para que este cumpliera con su cometido: «deshace, dispersa, machaca todos los valores o añade lo necesario, lo exacto, lo estrictamente preciso para que se produzca la obra maestra».<sup>928</sup>

Como tendremos ocasión de mostrar más adelante, Hernán tendió a adoptar un discurso paternalista ante un público determinado. Si bien no se posicionó con claridad ante la censura franquista en los medios españoles —«la censura es necesaria, seguramente, pero también lo es que los censores sean gente preparada, culta, y sepan que los espectadores no son niños pequeños»—,<sup>929</sup> no es menos cierto que rechazó por completo sus preceptos en otros contextos de comunicación: «[...] debe ser algo magnífico y necesario, cuando la hemos soportado durante tantos años sin conseguir vencerla. ¿Cómo es posible que una cosa que, bajo todos los puntos de vista [sic], me parece nociva, siga en pie?».<sup>930</sup>

---

<sup>926</sup> HERNÁN, Josita, «El gran actor, más que un ministro en Francia», *Ya*, 12-VII-1959, págs. 8-12.

<sup>927</sup> M.A.V., «Josita Hernán...», cit.

<sup>928</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 459, enero de 1969, s. pág.

<sup>929</sup> CASTILLA, «Josita Hernán...», cit.

<sup>930</sup> MEDINA VICARIO: *El teatro español...*, ob. cit., pág. 304.



En la documentación personal de la profesora no hemos encontrado un cuaderno de dirección, ni siquiera apuntes dispersos que pudieran conformar un corpus práctico. Es llamativa la precariedad manifiesta con que escribió y registró sus adaptaciones y refundiciones teatrales para las actuaciones de sus alumnos del Conservatorio en España; la misma con que envió los textos a la Junta de Censura Teatral solicitando su autorización preceptiva para representarlos. Eran meros instrumentos didácticos. Su escasez y la apariencia descuidada de estos –explicable por la cantidad de actividades que ocuparon a Hernán mientras fue profesora de Teatro Español– despeja la posibilidad de que la profesora tuviera conciencia de un legado posterior a su magisterio.<sup>931</sup>

Hasta finales de la década de 1960 la enseñanza del Arte Dramático en el Conservatorio de París era fundamentalmente interpretativa, clásica e individual. Si al principio de 1950 esta formación personalizada se prolongaba durante cuatro años, posteriormente se redujo a tres, tomando como base el repertorio clásico. De manera paulatina, el programa de estudios se abriría al eclecticismo para evitar el dominio de una estética concreta. La base de la educación se concentraba en las clases individuales que impartían, tres veces por semana, una serie de profesores titulares a quienes los alumnos elegían de forma exclusiva, según su grado de afinidad estética. En paralelo, dos días a la semana, trabajaban la escenificación de textos de diversas épocas, que luego presentaban en ejercicios públicos. Esta dimensión cobrará mayor importancia a partir de 1968, cuando se instauran los talleres de creación de espectáculos, que los alumnos preparaban tres veces por semana. Finalmente, los cursos especializados –Dicción, Literatura, Historia del Arte y del Teatro, Danza, Música y Expresión Corporal– y una serie de cursos anexos –Televisión, Radio, Derecho, Esgrima, Cultura Física, Teatro Inglés, Teatro Español y Maquillaje–, conferencias y los exámenes y ejercicios públicos, completaban la formación del actor en el Conservatorio parisino.

A partir de los años setenta la enseñanza del Arte Dramático comenzó a transformarse en respuesta al cambio de la política teatral efectuada por el gobierno francés. De las tres grandes Escuelas estatales –Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático, Escuela Nacional Superior de Artes y Técnicas del Teatro, y Escuela Superior

---

<sup>931</sup> Como Hernán, la actriz y maestra Carmen Seco (1888-1967) –señala Nieves Mateo– tampoco dejó «constancia escrita de sus clases o teorías y técnicas de declamación». En cambio, Adela Escartín (1913-2010), generacionalmente más próxima a Hernán, sí lo hizo, representando así una «progresión en la conciencia de reflexión crítica y creación de un lenguaje o discurso artístico-pedagógico propio», en *Maestras y actrices del teatro español...*, ob. cit., pág. 535.

de Arte Dramático del Teatro Nacional de Estrasburgo—, las dos primeras impartían cursos de teatro extranjero, pero solo la primera ofertaba Teatro Español.<sup>932</sup> Como curso anexo o técnico del programa educativo del Conservatorio de París, Teatro Español era facultativo en el segundo y tercer año, por lo que el alumnado procedía de cursos distintos. El carácter complementario de la asignatura —«se les pide solamente que sean capaces de leer textos en su idioma y de “dejar bien a Francia” al salir fuera de ella»— eximía de examen a los treinta asistentes de media.<sup>933</sup> La profesora enfocaba la asignatura de modo que también enriqueciera la formación del joven actor «porque no es solamente el teatro español como posibilidad de expresión nueva, sino que ellos mismos hacen una especie de comparación entre las obras de los autores y los matices nuevos que se pueden sacar de la interpretación de sus textos».<sup>934</sup> En última instancia, sostenía que «recitar en español unos textos que ya se saben en francés, les da soltura y les facilita el aprendizaje de nuestro idioma».<sup>935</sup>

Aunque disfrutaba de la libertad de cátedra, la profesora compartía, con las directrices del Conservatorio anteriores a su reforma, una base de la enseñanza del Arte Dramático clásica, en su esencia.<sup>936</sup> Pero, dado que el nivel de español del alumnado difería individualmente, cada año, Hernán debía comenzar el curso partiendo de unas nociones gramaticales mínimas que se adaptaran a la promoción, pues «de otro modo no se puede llegar a comprender los textos de un Lope o un Calderón».<sup>937</sup> A menudo, vehiculaba esta introducción a la gramática mediante el recitado poético.<sup>938</sup> Después, una vez que los estudiantes adquirían ciertos principios gramaticales, se sucedían en la misma sesión una serie de ejercicios prácticos, no complicados en exceso, que se desarrollaban paralelos a las explicaciones de la profesora.<sup>939</sup> El más básico proponía la comprensión integral de los textos: «Se desmenuza el sentido de los versos, se bucea y ahonda en las

---

<sup>932</sup> Ver ANF, 19910241/15, carpeta «Institut International du Théâtre; Centre Français du Théâtre»: dossier «L’enseignement de l’Art Dramatique en France» s. f. [1971-1972], elaborado por el Centre Français du Théâtre.

<sup>933</sup> «Primera fila. En París no se concibe un actor que no proceda del Conservatorio», *Madrid*, 21-VII-1965, pág. 10.

<sup>934</sup> CASTILLA, «Josita Hernán...», cit.

<sup>935</sup> CARABIAS, Josefina, «Profesora española de actores franceses», *Ya*, 13-VII-1972, pág. 8.

<sup>936</sup> CÓRDOBA, Santiago, «Josita Hernán», *ABC*, 13-XII-1957, pág. 66.

<sup>937</sup> CASTILLA, «Josita Hernán...», cit.

<sup>938</sup> HERNÁN, «El gran actor...», cit.

<sup>939</sup> FPSY: casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar..., doc. cit.

palabras, se miden pausas y alientos...».<sup>940</sup> Hernán recomendaba a sus alumnos un aprendizaje constante y, para ello, les alentaba a grabarse en magnetófono para que pudieran escuchar y corregir sus faltas de pronunciación o de dicción.<sup>941</sup> A medida que aprendían las reglas elementales, introducía fragmentos de teatro español para trabajar la interpretación. Primero, los clásicos y, luego, los modernos, porque «es la única y verdadera manera de hacer teatro».<sup>942</sup> Los alumnos estudiaban los textos en ambos idiomas para enriquecer las diferentes tonalidades y formas de recitar de cada uno:

H escucha cómo una música repite las notas, las sílabas aguas, las curvas melódicas..., y trata de injertar en francés la nueva forma de expresión y viceversa. Desentraña el papel —lo que a veces no es fácil en el verbo barroco y conceptuoso de nuestro siglo de oro—, deslinda los conceptos, matiza las frases, pasa horas repitiendo ejercicios. Las erres, las jotas, las ces inflexibles van curvándose y cediendo dóciles como leones ante el domador.<sup>943</sup>

La profesora empleaba otras prácticas, aunque su metodología consideraba la importancia de la intuición. Estos ejercicios abarcaban la lectura en voz alta y la traducción por los propios alumnos, el aprendizaje de poemas, o el estudio comparado de obras clásicas españolas y francesas, práctica cuya utilidad Hernán ejemplificaba así:

Cuando H comprende *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, y *La Celestina*, y *Don Juan Tenorio*, elige “sus personajes” y los estudia. Con pasión, pretendiendo llegar hasta sus extrañas. Y escoge, entre otras, la obra de Celaya *El condenado*: “Van a matarme, y no sé — ni por qué ni para qué...” ¡Qué aportación y qué experiencia para su oficio de comediante! Un día, muy pronto, en pleno triunfo, el sedimento de este condenado añorará repentinamente en una interpretación en su idioma. Con asombro le escucharán los públicos. ¿Qué fuerza distinta tiene su personaje? Y él sabrá que las raíces están ahí, en ese condenado..., o en ese angustioso panorama de la *Mujer con alcuza*, de Dámaso Alonso, que le habrá enseñado un nuevo tono exquisito del dolor, o en la amargura desesperante de Don Juan a la búsqueda del amor en la prensa, o en drama de Segismundo...<sup>944</sup>

---

<sup>940</sup> «Primera fila...», cit.

<sup>941</sup> HERNÁN, «El gran actor...», cit.

<sup>942</sup> TUÑÓN, Amparo, «Los alumnos del Conservatorio de París hacen teatro español en Madrid», *El Alcázar*, 27-VII-1966, pág. 29.

<sup>943</sup> HERNÁN, «El gran actor...», cit.

<sup>944</sup> *Ibidem*.

Como es lógico, la dificultad del curso dependía del nivel de comprensión del idioma por parte de los alumnos. Era habitual que todos lidiaran con las dificultades de la pronunciación o con los fallos memorísticos, más acusados por la dificultad que entrañaba sustituir una palabra para salvar la situación en escena. En el peor de los casos, los alumnos interpretaban los textos de memoria, sin llegar a comprenderlos. Según Hernán, los jóvenes elegían el curso de Teatro Español por su afición al lenguaje y a la cultura españolas o para imponerse un reto, ya que «interpretar teatro en otro idioma supone que luego, al interpretarlo en francés, les será más fácil».<sup>945</sup>

El programa docente de Hernán abarcaba una amplia antología de autores de la literatura española. En cuanto a los clásicos, la profesora creía conveniente actualizarlos con escenografías modernas, que nada alterarían el sentido inmutable de la palabra: «Bien; es lo mismo. Las palabras de Calderón son tan magistrales que, con ellas y un actor para pronunciarlas, basta. El lícito y hasta interesante intentar toda clase de experiencias».<sup>946</sup> La nómina de autores medievales y modernos documentados de los que se sirvió Hernán a lo largo de su trayectoria está integrada por Baltasar del Alcázar, Teresa de Ávila, Berceo, Alonso de Bonilla, Calderón de la Barca, Cervantes, San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz, Ramón de la Cruz, Juan del Encina, Gil Vicente, Guillén de Castro, Gómez Manrique, Góngora, Alonso de Ledesma, Lope de Rueda, Lope de Vega, López de Mendoza, Juan López de Úbeda, Íñigo de Mendoza, Moreto, Quiñones de Benavente, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Juan Lorenzo Segura de Astorga, Timoneda, José de Valdivieso, Vélez de Guevara o Zorrilla. Según la profesora, en general, sus alumnos tenían nociones de algunos de estos autores antes de cursar su asignatura.<sup>947</sup> De todos modos, en la medida en que pudo, Hernán procuró sensibilizarlos con la cultura española: «unas veces en colaboración con la embajada española y otras, por mi cuenta, les regalo libros, objetos de recuerdo, mapas, etc. En realidad, este trabajo de “españollear” me satisface mucho [...]».<sup>948</sup>

---

<sup>945</sup> LABORDA, Ángel, «Informaciones teatrales y cinematográficas. Alumnos franceses hacen teatro español», *ABC*, 1-VIII-1973, pág. 57.

<sup>946</sup> HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 434, cit.

<sup>947</sup> SELLÉS FLORES, Manuel, «Josita Hernán y el teatro español en París. Extraordinaria labor de nuestra estrella en la capital de Francia», *Espectáculo*, núm. 125, mayo-junio de 1958, s. pág.

<sup>948</sup> JUANES, «Cinco preguntas a... Josita Hernán», *Arriba*, 3-IX-1965, pág. 25.

Hernán tuvo la oportunidad de comprobar la atracción que suscitaba entre sus alumnos Buero Vallejo o Jardiel Poncela, más allá de García Lorca o Valle-Inclán, tan populares entonces en Francia.<sup>949</sup> Además de estos, dio a conocer otros autores: Alberti, Dámaso Alonso, Arniches, Max Aub, María Antonia de Aunós, Azorín, Baroja, Pascual Antonio Beño, Alejandro Casona, Gabriel Celaya, Carmen Conde, Gerardo Diego, Manuel Ferrand, Miguel Hernández, José Hierro, Juan Ramón Jiménez, Irene López Heredia, José López Rubio, Juan Ignacio Luca de Tena, Marquina, Mihura, Muñoz Seca, Edgar Neville, Luis Rosales, Piedad Salas, Pedro Salinas, Fernando Villalón y José Luis Vázquez de Zafra. Es posible que Hernán llegara a plantear ejercicios apoyándose en otros autores anteriores a la guerra civil. Es el caso de Muñoz Seca o Marquina, que trabajó excepcionalmente, aunque no parece que, salvo Arniches, este grupo acaparara su interés, a la luz de las obras que después dirigió.<sup>950</sup> De hecho, a partir de 1971, la profesora demostró predilección por explicar en sus clases el teatro español más reciente.<sup>951</sup>

Como complemento de la asignatura, Hernán organizó muestras abiertas al público con el patrocinio de la Embajada de España en París en la Biblioteca Española, el Teatro del Conservatorio o en el Colegio de España, y una serie de giras de teatro anuales por la geografía española. También tenemos noticia de que la artista diseñaba figurines que, supuestamente, lucirían sus alumnas en las representaciones. Según declaró en una entrevista, en esta tarea, cuidó la coherencia entre el sentido del texto y el conjunto plástico a conseguir en la escenificación.<sup>952</sup>

---

<sup>949</sup> «[...] hemos logrado [...] deshacer un error tremendo: ellos creían que, después de nuestra guerra civil, se habían acabado los autores españoles. [...] Conocer a un Buero Vallejo y a otros varios ha sido una gran sorpresa», en CASTILLA, «Josita Hernán...», cit.

<sup>950</sup> A comienzos del curso 1961-1962, el embajador de España en París, José María de Areilza, le propuso a Hernán que diera a conocer los autores representativos de la escena anterior a la guerra civil: «[...] me ha sugerido la idea de dar a conocer alguna cosa de esos autores que por estar “entre pinto y Valdemoro”, ni clásicos ni actuales, son aquí desconocidos, se ha nombrado a Echegaray, Galdós, Benavente, los Quintero y Arniches. Sí me parece un acierto pues, aunque estos últimos son muy “localistas”, tienen obritas fáciles, en un acto perfectas para encajar con los elementos que contamos», en AGA: 66/04437, carta ms. fechada el 30 de septiembre de 1961, de Hernán a Fernández-Quintanilla.

<sup>951</sup> Ver R., «Notas de la sesión», *Pueblo*, 10-VIII-1971, pág. 14.

<sup>952</sup> La entrevista incluye dos figurines de Hernán ideados para *La Celestina* y *Tres sombreros de copa*. Véase F.J., «Josita Hernán diseña para el Teatro y prepara sus modelos pensando en el personaje y en el intérprete», *España*, 24-I-1960, pág. 5.

Hernán mantuvo con sus alumnos una relación afable —es recordada como una mujer comprensiva, generosa, optimista, discreta— que, aunque tendía a igualar los roles en el aula, no renunciaba por ello a la exigencia: «Y conste que soy muy severa con mis alumnos del Conservatorio [...] porque me creo con una especie de derecho a exigirles más de lo normal».<sup>953</sup>

#### **4.1.3. Giras teatrales en España con el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París (1958-1975)**

Desde el curso 1958-1959 uno de los objetivos de la asignatura de Teatro Español que impartía Josita Hernán en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París se orientó a la realización de una gira teatral por España durante dos semanas en el período estival.<sup>954</sup> La actividad no era parte del programa docente. Era voluntaria y no suponía coste alguno para los participantes, que podían apuntarse al viaje con independencia del año de estudios que cursaran, siempre y cuando hubieran sido sus alumnos. Aunque la organización recaía por entero sobre la profesora, esta pudo al menos apoyarse en valiosos colaboradores, a uno y otro lado de los Pirineos.

Las giras se celebraron entre 1959 y 1974 de forma interrumpida pues, en 1964, 1968 y 1970 no tenemos constancia de su realización. Bajo la dirección de Hernán se desarrollaron, de acuerdo con un itinerario más o menos común, merced del contexto político de la dictadura y de los patrocinadores que la profesora encontraba cada año que viajaba a España con sus alumnos. En general, las sucesivas compañías del Conservatorio recorrieron las provincias del sureste de la península ibérica: Madrid, Toledo, Ciudad Real, Jaén y, posiblemente, Granada, Murcia, Alicante y Valencia. De manera puntual, visitaron A Coruña, Guipúzcoa, Valladolid y Ávila. En general, Hernán priorizó la región de La Mancha por identificarla representativa de la esencia castellana, con la que deseaba enriquecer al joven actor, «que puede así conocer las tierras donde se escribió el teatro

---

<sup>953</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 434, cit.

<sup>954</sup> Recogemos de forma sucinta la evolución de esta actividad de Josita Hernán con sus alumnos del Conservatorio en España, en GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Teatro popular español por actores franceses: la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en España (1959-1974)», *Anagnórisis*, núm. 15 (2017), págs. 558-575.

que él estudia, así como las gentes retratadas en las comedias. Tiene, además la posibilidad de interpretar en español ante españoles».<sup>955</sup>

El propósito de las funciones era ser representadas en núcleos de población rurales donde la infrecuencia del teatro elevaba esta manifestación artística a la categoría de fenómeno excepcional. La profesora era consciente del desmesurado centralismo que aquejaba la actividad teatral en el país, para lo cual reclamó la fundación de centros teatrales propios en cada localidad.<sup>956</sup> El problema era real y, Hernán, como antigua directora y empresaria de una compañía privada e itinerante, conocía la situación: en 1963 solo Madrid y Barcelona concentraban el 68% del total de los teatros existentes en España.<sup>957</sup> Por eso, las giras del Conservatorio gozaron de la recepción favorable de los medios de comunicación provinciales y locales. Para destacar la dimensión social de su iniciativa, en alguna ocasión, la artista llamó la atención sobre la gratuidad de las representaciones. No es del todo cierto, ya que algunas se cobraron a «precios populares» y hubo programas de mano que eran invitaciones cuyo circuito de distribución ignoramos. Tampoco ayudaba a la difusión de las funciones el —a veces un tanto improvisado— itinerario de la compañía, que provocó representaciones precipitadas desprovistas de anuncios, en detrimento, pues, de la asistencia.

El carácter estival e inestable de la compañía incidió de forma negativa en la repercusión de su actividad teatral, que fue limitada, si bien, no es menos cierto que aquella se desplegó en los focos de población con los mayores índices de analfabetismo

---

<sup>955</sup> CARABIAS, Josefina, «Profesora española de actores franceses», *Ya*, 13-VII-1972, pág. 8. Ver «Ventanal. Hoy habla Josita Hernán. Catedrático en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático en París», *Boletín municipal del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan*, año XI, núm. 112 y HERNÁN, Josita, «Lettre de mon moulin», *Amitié Franco-Espagnole*, núm. 63, octubre de 1960, págs. 14-15.

<sup>956</sup> A.H., «Josita Hernán...», cit. Guarda cierta semejanza la campaña de divulgación teatral que llevó a cabo Ángeles Rubio Argüelles con el Teatro ARA en las localidades de la provincia de Málaga, en fechas similares a las de Hernán.

<sup>957</sup> Ver INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA: *Estudio sobre los medios de comunicación en España*, Madrid, IMNASA, 1964, págs. 927-928. Remitimos a la reflexión de Sanchís Sinisterra en torno a los perjuicios del centralismo en la actividad escénica, en «Teatro español. No todo ha de estar en Madrid», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981, págs. 317-336. Hormigón ya abordó la cuestión en 1971 e indagó en la realización de un hipotético proceso descentralizador en España, en *Teatro, realismo...*, ob. cit.

de España.<sup>958</sup> Su presencia reforzó la escasa oferta teatral de las regiones que visitó. Con la compañía del Conservatorio coincidieron los grupos oriundos de varias localidades: los teatros de cámara El Candil (Talavera de la Reina, Toledo)<sup>959</sup> y La Carreta (Toledo); las agrupaciones escénicas no profesionales Alces (Alcázar de San Juan, Ciudad Real),<sup>960</sup> Lazarillo, Népote (Manzanares, Ciudad Real), Agrupación de Candilejas (Valdepeñas, Jaén) o el Teatro Popular de Cultura (Ciudad Real).<sup>961</sup> El resto de la actividad teatral, complementaria a la que proveían estos grupos, se concentró en el Festival de Teatro de Aficionados de Ciudad Real (1959) –que se celebraba durante las vacaciones de verano– o los Festivales de España, que, a veces, coincidían con las festividades de la mayor parte de fiestas locales de la región, en verano.

La actitud del régimen franquista hacia la iniciativa de Hernán fue evolucionando según su interés, es decir, conforme lo hicieron las relaciones culturales de carácter bilateral con Francia, y de acuerdo con los cambios que se manifestaron en el contexto escénico de las agrupaciones de cámara y universitarias y, posteriormente, del Teatro Independiente. En el aspecto organizativo, podríamos agrupar las giras del Conservatorio en dos etapas, según el tipo y la calidad de apoyo institucional, que la compañía recibió

---

<sup>958</sup> Los municipios de Ciudad Real que Hernán visitó con sus alumnos presentaban los mayores porcentajes de analfabetismo en la provincia, a su vez, la más frecuentada por la compañía a lo largo de su existencia: Pedro Muñoz (13,5%), Herencia (13,01%), Tomelloso (12,34%), San Carlos del Valle (11,6%) y Argamasilla de Alba (9%). Los índices de analfabetismo de otras localidades habituales en los itinerarios son más discretas: Manzanares (6,18%), Ciudad Real (5%), La Solana (5,46%) o Alcázar de San Juan (4,23%). Estas cifras, que datan del 31 de diciembre de 1966, pertenecen al estudio efectuado por el Servicio Universitario del Trabajo (SUT) sobre el índice de impacto de las campañas de alfabetización que promovió. Véase AGA, 37376 TOP. 33/46, carpeta núm. 6: doc. mecan. «Inspección provincial de Enseñanza Primaria de Ciudad Real» fechado en Ciudad Real el 28 de agosto de 1967.

<sup>959</sup> La labor en la provincia de El Candil, fundado en 1958, fue continua. En 1966 su repertorio coincidió con el de la compañía del Conservatorio. Después de que Hernán obtuviera la autorización para representar el *Retablo jovial*, de Casona, El Candil hizo lo propio, el 24 de agosto, para montarlo en el Cinema Dos Castillas de Talavera de la Reina. Ver AGA: 73/09552, expt. 205/66.

<sup>960</sup> El Grupo Alces de Teatro de Alcázar de San Juan se constituyó en 1964 bajo la presidencia de Fernando Campillo González. Sus miembros también lo eran de la Delegación de Organizaciones del Movimiento en la localidad. Ver AGA: 52.22-87508-TOP83/51.303-52.309, expt. 589/64.

<sup>961</sup> El Teatro Popular de Cultura nació en 1959 ligado a la Delegación Provincial de la Jefatura del Movimiento de Ciudad Real y dirigida por Emilio Arjona Carrasco. Su relieve en la provincia fue tal que llegó a patrocinar varias ediciones anuales del concurso nacional de teatro amateur. Desapareció hacia mediados de la década de 1960. Ver AGA: 52.22-87506-TOP83/51.303-52.309, expt. 5/59.



por parte del gobierno español. En una primera etapa (1959-1967) destaca el despliegue de medios y el rango de los patrocinadores de las giras. En su calidad de «embajada artística» –como a menudo fue denominada por la prensa– la compañía gozó de la atención de la Jefatura Nacional de la Obra de Educación y Descanso, la DGRC del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Educación Nacional y el Ministerio de Información y Turismo a través de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La compañía perderá progresivamente estos avales, lo que obligó a Hernán a acomodarse a la Campaña de Educación Popular del Servicio Universitario del Trabajo (SUT) del SEU, en 1966, o a insertarse en su estructura, en 1967.<sup>962</sup> Fue en esta primera etapa, además, cuando la compañía del Conservatorio participó en las ediciones de 1963 y 1965 del Festival de Verano de Valladolid. Y no es menos llamativa la inclusión de su actividad en la edición de Festivales de España de 1966, aun cuando sea dudosa su participación en el circuito.<sup>963</sup>

---

<sup>962</sup> El SUT se incorporó al SEU en 1952 fruto del encuentro entre la tradición «obrerista» de Falange y la creciente sensibilidad e inconformismo social de las nuevas generaciones de estudiantes. Los Campos de Trabajo constituyeron la forma característica de acción del SUT y, aunque existieron otros cauces, como las Campañas de Educación Popular o de Alfabetización –iniciadas en 1962–, lo cierto es que cualquiera de sus secciones pretendía aproximar al estudiante al mundo obrero. En la práctica, el SUT aglutinó una minoría de universitarios que rechazaba el franquismo. La dictadura, por su parte, supo rentabilizar estas experiencias en favor de su prestigio como un régimen preocupado socialmente. En consonancia con su oposición al régimen, algunos grupos se enrolaron en estas campañas de alfabetización para ofrecer funciones de teatro allí donde viajaban los «sutistas». Si bien era manifiesta la voluntad de emular las experiencias de las Misiones Pedagógicas y de La Barraca, en esta opción estética influirían, además otras corrientes europeas. Ver RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996, págs. 437-442; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Patricia ALMÁRCEGUI: «El teatro universitario en Zaragoza (1955-1965)», en Jesús RUBIO JIMÉNEZ (coord.): *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, págs. 93-95, y HORMIGÓN, Juan Antonio: «Años decisivos», en Jesús RUBIO JIMÉNEZ (coord.): *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, págs. 261-265.

<sup>963</sup> El anuario dedicado a la edición de 1966 abundó en un discurso ambiguo que ensalzaba la valía del teatro fruto de la inquietud juvenil y dedicaba, además de a Casona, unas palabras sumamente elogiosas al teatro de Valle-Inclán. Los espectáculos adscritos a Festivales de España eran gestionados por la organización central de esta entidad y los ayuntamientos, que solicitaban la visita de alguna de las compañías del catálogo previamente seleccionado por Festivales. Este elenco se caracterizó por el prestigio de sus artistas y la garantía de que no representaban una amenaza para el régimen. De acuerdo con el anuario mencionado, la Compañía del Conservatorio de París ofreció doce funciones en el marco de Festivales en Alcázar de San Juan, Almagro, Consuegra, Escalona, Jaén, Linares, Madrid, Orcera, Ruidera, Toledo,

En definitiva, la atención que el gobierno español prestó a la compañía hasta 1967 estaría relacionada con la inexistencia de un convenio bilateral de carácter cultural con Francia, pero también con un cierto aperturismo de la censura teatral durante la etapa de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.<sup>964</sup> La progresiva reapertura de las fronteras desde el 10 de febrero de 1948, propició un diálogo menos tenso para que España y Francia restablecieran sus intercambios comerciales, técnicos, culturales y, en menor medida, militares. En el plano político, sin embargo, Francia siguió manteniendo su rechazo al franquismo. El 15 de febrero de 1951 se recuperó la plena normalización diplomática cuando las delegaciones de ambos países —establecidas Madrid y París desde 1944— alcanzaron el rango de embajadas.<sup>965</sup> Y, si bien desde mediados de los años cincuenta, los países occidentales ya habían comenzado a acercarse a España mediante la política cultural, hubo que esperar al 7 de febrero de 1969 para la firma del primer acuerdo de cooperación entre España y Francia —se ratificó el 1 de septiembre—, que entró en vigor el 6 de noviembre de aquel

---

Torrijos y Úbeda. Hasta donde hemos podido documentar, las actuaciones de la compañía no tuvieron vinculación con el programa de Festivales de España. Quizá se aprovechó la coincidencia de las giras que la compañía del Conservatorio realizó con el apoyo del SUT para apropiarse —en una operación no poco arriesgada, teniendo en cuenta el reducto izquierdista en que se había convertido esta plataforma del SEU— del discurso asociado a su actividad —el teatro popular— en estas localidades. Ver SANTA-CRUZ, Lola: SANTA-CRUZ, Lola: «Festivales de España: una mancha de color en la España gris», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 2, 1995, págs. 189-207 y MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO: *La cultura popular y los Festivales de España 1966*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1967.

<sup>964</sup> Entre 1962 y 1967 asistimos a un período de menor severidad de la censura gracias a las reformas auspiciadas por García Escudero, en un «intento por parte del franquismo de utilizar el arte de la oposición para mejorar su propia imagen». Así, se recuperaron para la escena autores extranjeros hasta entonces proscritos, como Bertolt Brecht, Peter Weiss o Jean-Paul Sartre, mientras que ciertos dramaturgos españoles comprobaron cómo la censura, sin embargo, retenía sus textos. Ver MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 134 y ss. La Orden de 15 de julio de 1939 que reguló la censura teatral después de la guerra fue sustituida por la Orden de 9 de febrero de 1963. A las nuevas normas de censura cinematográfica se sumó la Orden de 6 de febrero de 1964 para explicitar el Reglamento del Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura. En 1970, mediante la Orden de 27 de octubre, se reorganizó la Junta de Censura que, coincidiendo con Alfredo Sánchez Bella en el Ministerio de Información y Turismo, recrudesció la política censorial. Véase *ibidem*, págs. 275-280.

<sup>965</sup> Ver MARTÍNEZ LILLO, Pedro Antonio: *Una introducción al estudio de las relaciones hispano-francesas (1945-1951)*, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

año. El Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica entre la República Francesa y España se proponía favorecer la enseñanza recíproca, en cualquier grado, y la difusión, en todas sus formas, de las respectivas lenguas y culturas de estos países. Cada parte se comprometía así a incentivar la creación de cátedras o de lectorados relacionados con la enseñanza de la lengua, la literatura y la cultura que, en la medida de la posible, fueran desempeñados por españoles en Francia y por franceses en España.<sup>966</sup> Además, a estos trabajadores no se les pondrían trabas para obtener el visado de residencia o los documentos necesarios para ejercer su profesión. Posteriormente este reconocimiento se concretaría con el Canje de Cartas Hispano-Francés de 31 de octubre de 1973 para facilitar el régimen fiscal y aduanero de los miembros de las Misiones Culturales en ciertas instituciones docentes.<sup>967</sup> En lo que atañe al teatro, el artículo XII del acuerdo bilateral garantizaba el compromiso de los países firmantes a facilitar la organización de todas aquellas manifestaciones artísticas encaminadas a difundir sus respectivas culturas.

La primera gira del Conservatorio de París en España se llevó a cabo diez años antes de estas negociaciones. Encontró su primer patrocinador en el seno del Ministerio de Asuntos Exteriores, en la DGRC y en la Embajada de España en París, cuyo apoyo resultó imprescindible para iniciar la andadura del proyecto. Especialmente en la presentación de la compañía en Madrid, las funciones –que, no en vano, disfrutaron del escenario facilitado por los Teatros Nacionales y el TNCE– se cargaron de connotaciones diplomáticas con la asistencia de las autoridades gubernamentales españolas y francesas

---

<sup>966</sup> El convenio fue firmado en Madrid por el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando M.<sup>a</sup> Castiella, y el ministro de Negocios Extranjeros, Michel Debré. Ver *BOE* núm. 306, de 23 de diciembre de 1969, págs. 19936-19938. Las fechas de la firma de los convenios de cooperación cultural entre España y otros países europeos contrastan de forma significativa con este acuerdo: República Federal de Alemania (1954), Italia (1955), Bélgica (1958) Gran Bretaña e Irlanda del Norte (1960). Antes de la firma del convenio hispano-francés de 1969 solo existía el convenio de 1880 para garantizar la propiedad intelectual de las obras literarias. Pese a la disposición favorable de los dos países, la parte española expresó su insatisfacción en informes posteriores al acuerdo. A la altura de 1975, la embajada española lamentó el escaso desarrollo de los intercambios culturales, ya que, a su parecer, el acuerdo no estaba plasmándose en realizaciones prácticas y reducía su potencial a la organización de grandes exposiciones. Ver AGA: 66/04409, despacho núm. 507 fechado en París el 4 de junio de 1975, del ministro encargado de Asuntos Culturales, Carlos Manzanares, al embajador de España en París, Miguel María de Lojendio, y doc. mecan. «Relaciones culturales» fechado en París el 4 de junio de 1975.

<sup>967</sup> Ver *BOE* núm. 296, de 11 de diciembre de 1973, págs. 23912-23913.

y la organización de recepciones oficiales para acoger a la joven comitiva de actores.<sup>968</sup> Solo un año después de que se iniciase esta actividad, el director del Conservatorio, Roger Ferdinand, fue condecorado con la Corbata de Comendador del Mérito Civil Español por el embajador de España en París, José María de Areilza, en agradecimiento a la inclusión del teatro español en el programa educativo del centro. En 1969, a propuesta de Hernán, el secretario del Conservatorio, Pierre Caudrillier y el sucesor de Ferdinand, Pierre-Aimé Touchard, recibieron el mismo reconocimiento.<sup>969</sup> La profesora vería premiada su labor en 1962, cuando recibió el Lazo de Dama del Mérito Civil por «su amor por España y por Francia y la importantísima labor que realiza desde dicha Cátedra para el mejor conocimiento del teatro de ambos países».<sup>970</sup> También, en 1964, al obtener la encomienda de Isabel la Católica del Ministerio de Asuntos Exteriores, así como en 1967, con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, que logró por su trabajo como mediadora y

---

<sup>968</sup> Entre 1960 y 1971 la plataforma del TNCE tuvo por sedes el Teatro María Guerrero (1960-1964), el Teatro Infanta Beatriz (1965-1968) el Teatro Español (1968-1969) y el Teatro Marquina (1970-1971). Ver VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «El teatro nacional de cámara y ensayo...», art. cit.

<sup>969</sup> Ver «José María Areilza impuso a los señores Fernand, Guerin y Mathey la corbata de Comendador y las Cruces de Caballeros del Mérito Civil español», *Amitié Franco Espagnole*, núm. 65, diciembre de 1960, pág. 37. Véase, además AGA: 66/04409, despacho núm. 1350 fechado en París el 5 de septiembre de 1969, de Fernández-Quintanilla a Hernán, AGA. Pierre-Aimé Touchard dirigió una carta a la embajada expresando su agradecimiento, pero puntualizaba: «C'est un honneur dont je ne sens toute l'importance et qui me remplit de confusion, car c'est simplement avec plaisir que j'ai aidé les courageuses et fécondes initiatives de Mademoiselle Hernan en vue d'établir des liens réguliers entre le Conservatoire et l'Espagne», en AGA: 66/04409, carta mecan. fechada en París el 8 de diciembre de 1969, de Touchard al embajador de España en París, Pedro Cortina.

<sup>970</sup> AGA: 66/04462, despacho núm. 1053 fechado en París el 30 de mayo de 1962, de Areilza a Castiella. La propuesta de condecoración partió del embajador un año antes. Nótese los términos elogiosos con que le describe al ministro el empeño de la profesora: «Infatigable en su labor, sumamente estimada en los medios artísticos y literarios de París, popularísima y muy querida por sus alumnos, tanto los futuros artistas del Conservatorio, como los militares de la mencionada escuela superior, pudiera decirse que la Srta. Hernán realiza casi desinteresadamente su labor por lo que respecta a la Biblioteca Española ya que la módica gratificación que percibe no guarda proporción con la eficacia de sus actividades, con sus cursos de español, la dirección de tertulias, la organización de representaciones teatrales, etc. Creo llegado el momento de mostrar en alguna forma la satisfacción de los Servicios Culturales de esta Embajada por la valiosa colaboración de la Srta. Hernán [...]», en AGA: 66/04436, despacho núm. 1361 fechado en París el 19 de junio de 1961, de Areilza a Castiella.

difusora en el extranjero del teatro español.<sup>971</sup> Esta primera etapa se saldó con el reconocimiento a su conjunto artístico, con el Premio Especial de Cultura Popular de los Premios de Valladolid de 1965.<sup>972</sup>

El aislamiento internacional y los efectos de la Segunda Guerra Mundial pueden explicar por qué la actuación de una compañía teatral francesa en la vecina dictadura no era habitual, como, por otra parte, no lo fue la presencia de las compañías extranjeras en España durante la primera mitad de la década de los sesenta.<sup>973</sup> Por ejemplo, en 1961 solo dos compañías francesas visitaron el país –aparte de la presencia de los artistas de *ballet* de la Opera en el Festival de Granada–: la Comédie-Française y la que dirigía Hernán.<sup>974</sup> En la temporada 1962-1963 cuatro grupos franceses acudieron a Madrid con motivo de la celebración de un Ciclo de Teatro Europeo, y el 26 y 27 de junio de 1963 la Joven compañía francesa, un grupo *amateur* constituido para la ocasión –así lo reconoce Gérard Ortega, uno de sus miembros y, más tarde, alumno de Hernán–, ofreció dos representaciones en francés de *Britannicus* en el Teatro Cómico.<sup>975</sup>

---

<sup>971</sup> La Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes le fue impuesta en París por Joaquín Calvo Sotelo, presidente de la SGAE. Ver *Índice Cultural Español*, núms. 251-252, 1-I-1967, págs. 137.

<sup>972</sup> La entrega de los premios se celebró en Valladolid el 17 de diciembre de 1965. En su intervención, Hernán homenajeó al recién fallecido Alejandro Casona. Ver «Entrega de los premios de Teatro Valladolid», *ABC*, 18-I-1965, pág. 77. Véase también el diploma, expedido por la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Valladolid, el 19 de octubre de 1965, en ANF: 19900302/17.

<sup>973</sup> Ver CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pág. 103. Se encontrará una relación parcial –elaborada por el Ministère des Affaires Étrangères– de las compañías francesas subvencionadas por el gobierno francés para la difusión del teatro nacional, en VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina de: *El teatro francés en España entre 1948 y 1975: recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988; vol. 3, págs. 385-402. Remitimos al estudio del caso de la Comédie-Française, la primera compañía francesa que actuó en España con el respaldo del gobierno galo durante la dictadura, en MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: «Compañías extranjeras y teatro español en la posguerra civil: nota sobre una visita de la Comédie-Française al Madrid de 1950», *ALEC*, 29, núm. 2 (2004), págs. 421-431.

<sup>974</sup> Ver AGA: 66/04411, tabla núm. 21 «Manifestations Artistiques Françaises à l'étranger. Rapport d'Activité 1961» s. f., elaborado por el Ministère des Affaires Étrangères. Direction Générale des Affaires Culturelles et Techniques.

<sup>975</sup> Entrevista personal con Gérard Ortega (Madrid, 15 de febrero de 2014). Ver también CUESTA MARTÍNEZ: *Comunicación dramática...*, ob. cit., pág. 103.

A partir de 1969 se inauguró una segunda etapa para la compañía caracterizada por la ausencia de apoyo estatal. En consecuencia, Hernán acudió al auxilio de los principales beneficiarios de la iniciativa que lideraba, es decir, las fuerzas provinciales y locales –los ayuntamientos solían ser los propietarios de los teatros–, y las delegaciones sindicales. Además, se refugió puntualmente en el apoyo privado de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, de sus amistades y el de su propio bolsillo.<sup>976</sup> Empero, las dificultades económicas atenazaron este nuevo período limitando los desplazamientos que, a la postre, se concentrarían en la región manchega. Es posible que la indigencia de patrocinadores se relacione con un cambio en las prioridades del régimen ya que, tras la firma del Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica, el gobierno español aspiró a realizar intercambios artísticos con un margen de rentabilidad mayor en cuanto a popularidad y prestigio.<sup>977</sup>

Las directrices de la política exterior francesa pesaban sobre las consideraciones de tipo literario o escénico en el fomento de la presencia de las compañías en el extranjero, ya fueran públicas o privadas. Según Valderrama, la Administración gala procuró controlar las repercusiones de estas actuaciones en tanto que el Arte Dramático era considerado un hecho sociopolítico relevante. Por eso, el país vecino no envió a las compañías de gira por España cuando sus relaciones atravesaban momentos de tensión y, cuando lo hizo, se preocupó de cuidar sus repertorios para evitar fricciones con la legislación franquista. Por eso, en estas funciones predominaron los autores clásicos y las

---

<sup>976</sup> «Para mí es tremendo porque cuesta dinero, pero como dicen los franceses: “Ningún esfuerzo está perdido...”», en CASTILLA, «Josita Hernán...», cit. En 1963, el número de teatros pertenecientes a los ayuntamientos era muy superior (67,4%) frente a los de carácter sindical (8,1%) y los de titularidad estatal (5,8%). Ver INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA: *Estudio sobre los medios de comunicación en España*, Madrid, IMNASA, 1964, pág. 929.

<sup>977</sup> En la primera sesión de la comisión, celebrada en París los días 3 y 4 de diciembre de 1969, la sección española, que consideraba insuficientes los intercambios artísticos de teatro y danza, sugirió la visita «d'un grand ensemble théâtral français tel que la Comédie-Française ou le TNP. Elle souhaiterait également que des troupes françaises participassent normalement aux festivals d'été qui ont lieu chaque année, en Espagne [...], et des troupes espagnoles, aux Festivals qui ont lieu en France». La respuesta de la parte francesa se limitó a subrayar «les diverses difficultés financières auxquelles se heurtent, le plus souvent, les échanges de cette nature», en AGA, 66/03475, carpeta «Comisión Mixta Franco-española»: doc. mecan. «Proces-verbal de la 1ère sesión de la Commission Mixte Franco-espagnole» fechado en París el 4 de diciembre de 1969.

temáticas inocuas.<sup>978</sup> Las giras de la compañía del Conservatorio se encuadraban dentro del margen establecido por las autoridades francesas al consistir en una actividad escolar. El gobierno no tuvo inconveniente en costear el viaje de ida y vuelta de los estudiantes ni de proporcionarles una dieta a través de la Association Française d'Action Artistique (AFAA).<sup>979</sup> Hacia 1971 este órgano dejó de financiar las giras. Las actas de su consejo de Administración muestran la prioridad presupuestaria que la AFAA otorgó a otros espectáculos teatrales –de la Comédie Française, por ejemplo– pensados para celebrarse en España; país que, por cierto, no encabezaba la lista de los destinos más atractivos fijados por la asociación.<sup>980</sup>

Si anteriormente decíamos que la actividad de la compañía del Conservatorio de París estuvo condicionada por el estado de las relaciones culturales entre España y Francia, no es menos cierto que debió enfrentarse a las mismas dificultades que entorpecían la actividad de las agrupaciones de teatro no comercial. En primer lugar, el carácter de ejercicio de escuela de su labor contraía una falta de continuidad que determinaba una acción limitada. No era una compañía estable porque, en general, sus miembros –muchos de ellos, alumnos de primer año– no solían repetir la experiencia, lo cual repercutía en la calidad de los espectáculos. La formación tampoco encontró locales adecuados en los que actuar, de manera que las posibilidades de montaje y de dirección quedaban seriamente condicionadas, por no hablar de los inconvenientes que planteaba la actuación en espacios abiertos. En su camino también se cruzó un obstáculo común a

---

<sup>978</sup> VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina de: *El teatro francés en España entre 1948 y 1975: recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988; vol. 3, pág. 371.

<sup>979</sup> Creada en 1922, la AFAA fue un órgano adjunto a la Direction des Relations Culturelles desde 1946. Su misión era difundir las artes y promocionar al joven talento francés. Las compañías apoyadas por la AFAA que precedieron a la del Conservatorio de París se toparon, en España, con la censura, el precio prohibitivo de las entradas y la dificultad de comprensión del idioma por parte del público. Ver DULPHY, Anne: *La politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, París, Direction des archives et de la documentation, Ministère des affaires étrangères, 2002, pág. 331. Se encontrará una circular oficial de carácter informativo sobre el funcionamiento de la AFAA y el Service des échanges artistiques y de su sección teatral, en VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina de: *El teatro francés en España entre 1948 y 1975: recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988; vol. 3, págs. 373-384.

<sup>980</sup> Ver ANF, 19910241/15, carpeta «AFAA. Conseils d'Administration»: doc. mecan. «AFAA. Compte-rendu du Conseil d'Administration du mercredi 9 février 1972» s. f.

la actividad teatral española, la censura, aunque no dificultó significativamente el itinerario de la compañía del Conservatorio de París. El repertorio seleccionado por Hernán no planteaba a priori reparos políticos, religiosos ni morales y, salvo en 1972, la Junta de Censura Teatral no tomó precauciones para los montajes, más allá de limitar el número de funciones, una medida habitual en el régimen de teatro de cámara. Por otra parte, es cuanto menos llamativo que solo figuren las solicitudes de autorización en aquellos expedientes de censura de las obras que se representaron en 1966 y 1967 –o sea, cuando la compañía se alojó en la campaña de alfabetización del SUT– y en 1971, 1972 y 1974, es decir, coincidiendo con su etapa más precaria en apoyos. En este sentido, cabría apuntar la hipótesis de que, tal vez, estos espectáculos no pasaron la censura preceptiva con anterioridad a la década de 1970 –antes de la llegada de Alfredo Sánchez Bella al Ministerio de Información y Turismo y el consiguiente recrudescimiento de la censura– por tratarse de ejercicios actorales ligados al programa formativo de un conservatorio.

No conocemos el número ni la proporción de estudiantes que asistieron al curso de Teatro Español. De los 112 que acompañaron voluntariamente a Hernán en las distintas giras teatrales, 61 eran actrices y 51, actores, y del total, 23 repitieron la experiencia, al menos, una vez. La profesora no empezaba a organizar la gira hasta que no conocía la composición de la nueva compañía. Cuando sabía el número de actores disponible, elegía el repertorio, aunque en 1965 y 1969 debió participar como actriz porque el grupo era demasiado reducido. La irregularidad de los miembros y su discontinuidad en la compañía impedían la progresión homogénea o la especialización del conjunto en la interpretación de teatro español. Por eso, quienes se demostraban aventajados en el idioma llevaron el peso de las representaciones.

En la confección del repertorio Hernán combinó autores, obras de teatro y poesía españoles con piezas teatrales francesas, pretendidamente asequibles por un público amplio. Las últimas, interpretadas en francés, solo se representaban en Madrid, en una función a la cual los espectadores asistían con una invitación previa. De hecho, las críticas del debut de la compañía en Madrid solían aludir al perfil selecto de los asistentes. El conjunto de los trece repertorios descubre la predilección de la profesora por el teatro breve español (53%) y, en menor medida, por el teatro breve francés (19%). El resto del repertorio lo integraron fragmentos de piezas de larga duración, españolas y francesas, insertas, normalmente, en sesiones de teatro comparado. En el resto del país, la compañía ofreció solo teatro español –salvo en 1972, pero en versión española– acompañándolo de poemas escenificados o de un recital poético.



La insistencia de Hernán en el teatro breve responde a causas de orden pragmático. La primera obedece al carácter de ensayo que adquiría la gira para los jóvenes actores. El teatro breve les planteaba ejercicios de dificultad variable, adecuados a su capacidad para expresarse en español, si bien la profesora llegó a refundir algunas piezas para facilitar esta labor, y acaso la comprensión del espectador. La tipología de teatro breve seleccionada exigía a los estudiantes, en el caso del sainete, imitar el habla popular ajustándola a la deformación intencionada del lenguaje y/o los acentos regionales –no exclusivos del sainete, pues también están presentes en los textos de Valle-Inclán–, caracterológicos o gremiales. La presencia de la farsa en el repertorio obligaría a los alumnos a refugiarse en la gestualidad, útil para salvar las dificultades comunicativas con el público en caso de que su pronunciación del español no fuera lo suficientemente depurada. Sobre ellos, la crítica teatral aseguró que «tienen arte y estilo, se encarnan perfectamente con el personaje que interpretan viviendo a la perfección su papel» o «[...] una cosa es hablar el castellano y otra muy distinta el “darse cuenta”: pensar y representar en castellano. Y lo hicieron bien».<sup>981</sup> En segundo lugar, la posibilidad de representar dos o tres obras en una misma función servía al propósito de la profesora de sensibilizar a unos espectadores poco familiarizados con el teatro. Sabemos, por las críticas y algunos programas de mano, que Hernán acostumbraba a introducir las piezas o las comentaba tras el espectáculo, quizá, entonces, condicionando la recepción a una única lectura. En general, los repertorios integraron el sainete, la alta comedia llevada al teatro breve, el auto y, sobre todo, el género farsesco, tanto en la variante tradicional del entremés clásico como en las formas renovadas que surgieron a lo largo del siglo XX.<sup>982</sup> En tercer lugar, la provisionalidad que acusan los itinerarios diseñados por Hernán indica que no eran cerrados y consentían un margen de improvisación. Parece, pues, que la profesora no sabía con antelación dónde actuarían, por lo que el espectáculo breve se convirtió en un versátil aliado. En última instancia, por ser este tipo de teatro proclive a la

---

<sup>981</sup> I. «La compañía del Conservatorio de París, con la dirección de Josita Hernán, en el Beatriz», *Informaciones*, 27-VII-1966, pág. 13. Ver también ÁLVAREZ, Carlos Luis, «Club Pueblo: compañía del Conservatorio de París», *Arriba*, 13-VII-1972, pág. 22.

<sup>982</sup> Para una síntesis caracterológica del teatro breve español del siglo XX, remitimos a los dos capítulos que dedica Pérez-Rasilla a este particular: «El arte escénico», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 947-968, y «La teoría dramática», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid; Fráncfort del Meno; Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 969-991.

experimentación temática y estética, la elección del mismo contraía un compromiso ideológico contestatario al sistema de producción teatral en España en la segunda mitad del siglo XX, que parece coherente con las vagas manifestaciones que Hernán hizo al respecto en la prensa española. Precisamente, el recital de poesía –que, hasta 1967, constituyó un mero complemento del repertorio como intermedio o clausura de la función–, sobre todo de autores de la generación del 27, adquirió carácter escénico en las últimas giras de la compañía.

La profesora desistió de mostrar escenas extractadas de piezas de larga duración y abandonó esta práctica en 1966. En ocasiones, y solo en las funciones de rigor en Madrid, incorporó obras francesas que, con las españolas, conformaron sesiones de teatro comparado sobre algún aspecto concreto de las dramaturgias. Detrás de esta selección se encontraban, a menudo, obras clásicas españolas que tuvieran una versión francesa, o viceversa. Considerando el carácter bilateral de la compañía, la finalidad de estos ejercicios –solo en Madrid, recordémoslo una vez más– era enfatizar la larga tradición de los intercambios culturales –teatrales, en este caso– hispano-franceses. Por tanto, Hernán limitó la difusión del teatro francés, que circunscribió a la sesión restringida en la presentación de carácter oficial. La deficiente recepción de la crítica teatral con respecto de la propuesta francesa impide valorar su incidencia, ya de por sí anecdótica. Acaso por el desconocimiento del autor y de la obra en cuestión, buena parte de los cronistas optaron por la simple mención de la pieza representada o la omitieron, de manera que tampoco podemos asegurar si Hernán llegó a escenificar el repertorio francés anunciado en los programas. El autor más recurrente en su selección es Alfred de Musset, seguido de Georges Courteline y Jean Cocteau. Tal y como ha estudiado Martín Rodríguez, la recepción en España del primero de estos dramaturgos entre 1920 y 1930, por su carácter poco convencional, se relacionó con el teatro renovador como «una especie de estímulo en la batalla teatral vanguardista contra un pasado también de teatro normativo y prácticamente fosilizado, realista y respetuoso de la carpintería, en nombre de una imaginación y libertad estructural [...]».<sup>983</sup> Sin embargo, la repercusión crítica de Musset fue escasa y desigual. Courteline ni siquiera fue escenificado en la escena anterior a la

---

<sup>983</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: *El teatro francés en Madrid (1918-1936)*, Boulder, Society of Spanish-American Studies, 1999, pág. 68.

guerra civil.<sup>984</sup> Por su parte, Cocteau había sido recuperado al tiempo que Paul Claudel o Giradoux, en el ámbito del teatro de cámara, en los años cincuenta y sesenta.<sup>985</sup>

Los espacios en los que actuó la compañía del Conservatorio de París fueron diversos. En Madrid lo hicieron en salas oficiales o en lugares identificados con el poder, en funciones únicas sujetas a la invitación previa: Parque Sindical Deportivo de Puerta de Hierro (1959), Teatro Español (1960-1962), Teatro María Guerrero (1963 y 1965) y Teatro Infanta Beatriz (1966-1967). Una vez que este último dejó de ser el local oficial del TNCE, Hernán acudió al Teatro Club Pueblo (1969-1973), probablemente gracias a su amistad con el director del diario *Pueblo*, Emilio Romero. Por último, en 1974 la profesora se refugió en el Aula de Teatro del Ateneo. Aunque la compañía comenzó su andadura de provincias en teatros municipales, salas de cine y teatro, centros culturales o escenarios armados para la ocasión, no tardaría en actuar en espacios tan insólitos como significativos por su connotación ideológica sobre el espectáculo, a partir de 1962: edificios públicos tales como palacios, pórticos de iglesia, plazas de toros o en el Corral de Comedias de Almagro, y espacios al aire libre, como las lagunas de Ruidera o el molino de Hernán (El Doncel), en Alcázar de San Juan. La profesora prefería los espacios menos solemnes que un teatro para ambientar las obras, facilitar el contacto directo con el público y emular un «clima de universidad o ateneo».<sup>986</sup>

Es complicado evaluar el cometido de Hernán como directora de escena debido a la escasez de documentos audiovisuales que atestigüen los montajes, la superficialidad de las críticas y a la ausencia de anotaciones o bocetos relacionados con esta tarea. Pero, considerando los espacios donde hubieron de actuar sus alumnos, y gracias a las fotografías de las giras a las que hemos tenido la oportunidad de acceder, suponemos escenografías sencillas, deliberadamente precarias, en coherencia con el deseo de la profesora de recorrer la zona rural abanderando la estética del teatro popular. Tampoco es fácil determinar en qué medida la medida las escenificaciones destacaban unos u otros valores del texto dramático en la representación, si bien, en el caso de las obras clásicas,

---

<sup>984</sup> *Ibidem*, págs. 34-35.

<sup>985</sup> Ver VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina de: *El teatro francés en España entre 1948 y 1975: recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988; vol. 3, págs. 445-450.

<sup>986</sup> ADAME, Serafín, «Seis jóvenes franceses interpretan en castellano dirigidos por Josita Hernán», *Pueblo*, 15-VII-1969, pág. 13. Cuesta Martínez afirma que, en el período 1960-1969, los grupos de cámara apenas utilizaron los recintos al aire libre. Ver *Comunicación dramática...*, ob. cit., pág. 244.

los actores solían vestir de acuerdo con el contexto histórico correspondiente. En cuanto a la interpretación, a partir de la preeminencia de la palabra, Hernán les brindaba libertad para que emergiera la creatividad de los jóvenes: «el verbo es lo primero y muchas veces lo único. Después, el movimiento de actores en escena es fácil».<sup>987</sup>

La recepción crítica de la actividad de la compañía del Conservatorio de París fue satisfactoria, pues valoró el esfuerzo meritorio de los actores ante las dificultades del lenguaje y elogió la técnica de los alumnos. Esta actitud es equiparable a la condescendencia que los críticos solían dispensar a la actividad de los grupos de teatro universitario. Además, la profesora suponía cierta indulgencia por parte de la recepción, debido a las especiales características de la compañía. Pero son raras las reseñas que escapan a la mera nota sumaria del espectáculo<sup>988</sup> e, incluso, la inexactitud de la información hace suponer que, en realidad, algunos periodistas no asistieron a las funciones. En provincias –salvo alguna excepción–, la crítica reaccionó de forma más positiva que en la capital, por lo extraordinario de la visita y el exotismo que la proveniencia de París podía conferir a una compañía en estas circunstancias.

La cobertura mediática solía centrarse en la figura de Josita Hernán. La actividad de su compañía era percibida y valorada a través de la labor hispanizante que la artista desempeñaba en el extranjero. Este hecho era el verdadero reclamo noticioso. Semejante pretexto motivó la publicación de varios reportajes periodísticos que acentuaron el aspecto emotivo de esta suerte de «embajada artística» francesa, en la que apenas caló el discurso de la necesaria formación actoral ni la alusión a los problemas que la profesora señalaba en el funcionamiento del sistema de producción teatral español. Esta actitud también le permitía a la otrora «tonta del bote» redimirse de una cierta imagen descolorida, acaso demasiado ligada a la inmediata posguerra. Tenida, pues, como la propagandista de un discurso cultural de corte nacionalista en el extranjero, su actitud fue vista y descrita en términos patrióticos. Por su parte, ella afirmaba: «No echo de menos el teatro, porque en realidad sigo en contacto con él. Y hasta con más entusiasmo, si cabe,

---

<sup>987</sup> M.A.V., «Josita Hernán...», cit.

<sup>988</sup> Desde los años cincuenta, el espacio en la prensa diaria dedicado al teatro se había reducido considerablemente. Además, la crítica teatral solía ser superficial y centraba su atención en el texto como elemento principal de la representación. BALLESTEROS Ana Isabel y Eduardo PÉREZ-RASILLA: «Introducción», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 202-204.

porque a la vez “hispanizo”, aportó mi granito de arena...». <sup>989</sup> La profesora empleó sus apariciones mediáticas para constatar el aprecio con que era recibido el teatro español en Francia. No se limitaba a hablar del teatro clásico —«con mucha vergüenza, he de confesar que, en el extranjero y en Francia, sobre todo, lo calibraban más que nosotros»— y procuró referirse a los autores contemporáneos: en una primera etapa, hablará de los cada vez más presentes en la cartelera García Lorca y Valle-Inclán, pero destacando, además, a José López Rubio, Miguel Mihura, Lauro Olmo, en especial a Buero Vallejo y, más tarde, reivindicará el legítimo lugar de los autores españoles aún desconocidos. <sup>990</sup> Tampoco desaprovechó su notoriedad para aludir a las diferencias entre el teatro francés y español actuales, el primero —aseguraba—, libre de tabúes, y el segundo, aquejado de excesiva improvisación. <sup>991</sup> Por otra parte, aunque Hernán prefirió no hablar sobre la formación actoral en España, que decía no conocer, consideraba que la que proveía el Conservatorio de París, de base clásica, era muy completa gracias, en parte, a la obligación de estudiar idiomas. De hecho, manifestó su escaso interés por ejercer la docencia en España alegando como impedimentos la existencia de personal competente y la necesaria labor hispanizante que requería la capital francesa. Otra razón, que no ocultó, era la calidad de vida que había encontrado en el país vecino. <sup>992</sup>

Hernán insistió en los medios de comunicación sobre la importancia de que los actores se formaran y especializaran preferentemente en el conservatorio para enfrentar la que consideraba una profesión comprometida: «En realidad, allí [en Francia] no se

---

<sup>989</sup> «Primera fila...», cit.

<sup>990</sup> «El teatro actual, por razón de las guerras y otras razones políticas [que], en fin, son largas de explicar, pues no ha llegado por ahí. De modo que, en realidad, no se conoce nuestro teatro sino hasta García Lorca; fundamental, me parece a mí, ¡extraordinario!, pero que no se ha estancado, y que sigue. [...] Sobre todo, creo que es ahora cuando empieza a afianzarse el verdadero autor español», en *Carta de España: programa radiofónico de entrevistas*, [carrete de cinta], Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963, en BDAECID, en línea, en: <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=2586> (Fecha de consulta: 1 de marzo de 2016).

<sup>991</sup> «En Francia no hay tantos tabús. Allí ha habido algunos autores que han querido presentar obras que no valían nada, y lo han hecho, aunque fracasaran. El público debe estar preparado para todo, para saber decir lo que les gusta y lo que no. [...] Todo, en general [en España], se hace muy a la ligera», en A.H., «Josita Hernán...», cit.

<sup>992</sup> Ver TUÑÓN, Amparo, «Los alumnos del Conservatorio de París hacen teatro español en Madrid», *El Alcázar*, 27-VII-1966, pág. 29; GALLART, Luisa, «Una española en París. Josita Hernán», *Tele Radio*, 22-VIII-1966, págs. 17-19, y A.H., «Josita Hernán...», cit.

concibe un actor que no proceda de aquel lugar de enseñanza». <sup>993</sup> Llegó a referirse a la necesidad de elevar la consideración social del actor con argumentos nacionalistas:

No hay que olvidar que Francia sabe educar y mimar a sus actores de manera que en ningún momento hagan el ridículo, porque piensan que, en último caso, sólo la nación saldría perjudicada con ello. Los actores, no hay que dudarlo, son embajadores públicos y conviene que sepan comportarse en cualquier circunstancia. <sup>994</sup>

Finalmente, en lo tocante a la relación con el público, Hernán concibió las giras como un medio para llevar el teatro a los núcleos de población rural con fines didácticos, a partir de su propio concepto de «teatro popular»: «la construcción de un teatro popular no está al alcance de cualquiera. Es un teatro que [tiene] la virtud de poner en escena al pueblo y que [habla] para el pueblo en su propio idioma. Todo esto, además, con un germen de enseñanza». <sup>995</sup> Durante la primera etapa de las giras mantuvo una actitud paternalista ante este público, de clase trabajadora o rural, al que definía como una «masa inocente» que, no en vano, situaba como elemento primordial del espectáculo. Una de las razones por las que Hernán decía haber contraído semejante responsabilidad social era debido a la despreocupación del Estado: «Cuesta mucho dinero y creo que [el teatro] es un arte que debería estar encuadrado dentro del Ministerio de Educación y Ciencia para *educar al pueblo de una manera positiva*». <sup>996</sup> En los medios de comunicación, Hernán nunca cuestionó abiertamente la censura, si bien sostuvo que el fomento del teatro como medio pedagógico acabaría por desacreditar los principios de la censura para, por fin, inutilizarla:

Es un error decir que [el pueblo] no está capacitado para comprender algunos tipos de obras. Lo que hay que hacer es darle mucho teatro, muy barato o gratuito. Y cuando, por habérselo dado asequible, se han visto diez horas, se han divertido y han aprendido a ver teatro y a distinguir lo bueno de lo malo. <sup>997</sup>

---

<sup>993</sup> «Primera fila...», cit.

<sup>994</sup> GALLART, «Una española...», cit.

<sup>995</sup> MEDINA VICARIO: *El teatro español...*, ob. cit., pág. 305.

<sup>996</sup> CASTILLA, «Josita Hernán...», cit. La cursiva es mía.

<sup>997</sup> M.A.V., «Josita Hernán...», cit.

El proyecto de Josita Hernán de formar una compañía itinerante con estudiantes para representar un repertorio de corte popular y ofrecerlo, con fines didácticos, en zonas teatralmente deprimidas, guarda una relación de semejanza con las experiencias de teatro popular auspiciadas por la vocación cultural de la Segunda República. Nos referimos al Teatro y Coro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas<sup>998</sup> y a La Barraca. El primero se sirvió del teatro como un instrumento didáctico contrario a cualquier intención dogmática al proponer una concepción lúdica del arte, ya que su objetivo era despertar la sensibilidad artística de las poblaciones rurales. Puesto que el repertorio había de ser sencillo para facilitar su comprensión, el teatro clásico constituyó una elección recurrente.<sup>999</sup> Bajo la dirección de Alejandro Casona –dramaturgo idóneo para el cargo, gracias a su experiencia como pedagogo en la escuela rural–,<sup>1000</sup> formaban el Teatro del Pueblo actores no profesionales, es decir, universitarios que, lógicamente, no podían desatender sus estudios en Madrid. Por eso –y porque el desplazamiento del teatro resultaba complejo–, su radio de acción a menudo comprendió las provincias colindantes: Ávila, Segovia, Toledo y la

---

<sup>998</sup> El origen de las Misiones Pedagógicas se remonta a 1881, fecha en la que Francisco Giner de los Ríos –miembro fundador, en 1876, de la Institución Libre de Enseñanza– propuso reformar la instrucción pública al gobierno liberal de Sagasta. Entre sus medidas reclamaba la creación de un proyecto ambulante que facilitara un servicio de animación cultural y que acompañase la labor de los maestros en el entorno rural. Giner formuló su ideario pedagógico junto con Manuel Bartolomé Cossío, que continuó trabajando porque el proyecto alcanzara una repercusión y aceptación mayores. Así ocurrió, conforme cambiaba la situación histórica del país. La Segunda República lo apoyó decididamente creando en mayo de 1931 el Patronato de las Misiones Pedagógicas, que estableció diversos servicios culturales dirigidos al fomento de la cultura general y de la educación ciudadana. Ver OTERO URTAZA, Eugenio: «Los marineros del entusiasmo en Las Misiones Pedagógicas», en Eugenio OTERO URTAZA (ed.): *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, págs. 65-113.

<sup>999</sup> Ver OTERO URTAZA, Eugenio: *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Do Castro, 1982.

<sup>1000</sup> Ver REY FARALDOS, Gloria: «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 154-155. Alejandro Casona (Alejandro Rodríguez Álvarez) trabajó como maestro e inspector de la escuela primaria en zonas rurales hasta 1931. Una parte de su obra dramática se nutrió de esta experiencia, en la que recurrió al teatro como herramienta pedagógica. Véase Díez TABOADA, Julia María: «Alejandro Casona en su primera época», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 111-119.

región manchega.<sup>1001</sup> No tardaría en crearse, en 1933, el Retablo de Fantoques de Misiones Pedagógicas, que dirigió Rafael Dieste, para dar cobertura a los lugares menos accesibles sin incurrir en gastos económicos demasiado costosos.<sup>1002</sup> En segundo lugar, La Barraca fue un proyecto promovido por los miembros de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) y de la Federación Universitaria Escolar (FUE) con una intención parecida a la del Teatro del Pueblo. Federico García Lorca, plenamente identificado con la propuesta, asumió la dirección y fue asistido por la imprescindible y estrecha colaboración de Eduardo Ugarte.<sup>1003</sup> Con posterioridad a la guerra civil, esta labor fue continuada, en cierto modo, por el teatro universitario. Sin embargo, como ha observado Pérez-Rasilla, en la inmediata posguerra esta experiencia se politizó al situarse próxima a «los intentos de un sector del régimen, vinculado sobre todo al falangismo, de mostrar un interés por lo cultural que sirva para fines propagandísticos».<sup>1004</sup> El repertorio se inclinó por el popular teatro clásico, aunque conceptuado como el legado de una España imperial. Y fue, precisamente, Modesto Higuera, antiguo integrante de La Barraca, el elegido para dirigir el TEU de Madrid. La búsqueda de un teatro popular será

---

<sup>1001</sup> Ver OTERO URTAZA: *Las Misiones...*, ob. cit., pág. 68.

<sup>1002</sup> Ver AZNAR SOLER, Manuel: «Rafael Dieste y el Retablo de Fantoques de Misiones Pedagógicas», en Eugenio OTERO URTAZA (ed.): *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, págs. 461-477.

<sup>1003</sup> Huerta Calvo destaca la fundamental impronta de La Barraca en la historia del teatro español contemporáneo gracias a sus valores cualitativos, pese a su corta vida, porque propició «la primera gran tentativa de abordar la representación de los clásicos de un modo moderno [...]», en HUERTA CALVO, Javier: «La Barraca o la utopía que se hizo teatro (Con una bibliografía crítica)» en Javier HUERTA CALVO y Fernando DOMÉNECH RICO (eds.): *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*. Madrid, Ediciones del Orto, 2013, pág. 17. La actividad de La Barraca motivó la fundación de El Búho, el teatro universitario de la FUE de Valencia. En la guerra civil, El Búho, bajo la dirección de Max Aub, desempeñó una labor de propaganda leal al gobierno republicano. Ver AZNAR SOLER, Manuel: «“El Búho”: teatro de la FUE de la Universidad de Valencia», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 415-427. La ensombrecida trayectoria de Eduardo Ugarte Pagés –que rebasa su dedicación a La Barraca, pues ya había trabajado en Hollywood en las versiones españolas y luego se enroló con Buñuel en Filmófono– ha sido recuperada por RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

<sup>1004</sup> PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, pág. 32.



también la propuesta central de las espectaculares representaciones de la Compañía Lope de Vega, de José Tamayo, o de José Luis Alonso, durante su etapa a la cabeza del Teatro María Guerrero en los años sesenta.<sup>1005</sup>

Las semejanzas entre la compañía del Conservatorio de París dirigida por Josita Hernán y los teatros populares republicanos son de tipo formal y discursivo. Como el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas y La Barraca, la compañía de Hernán estuvo constituida por estudiantes, actores no profesionales cuya voluntariedad fomentaba la renovación periódica del elenco. Las representaciones se cargaban de frescura gracias a la dirección de la profesora, basada en la sencillez, aunque no solo por eso: la pronunciación imperfecta de los actores suscitó interés y un cierto atractivo porque operaba en contextos dramáticos localistas, especialmente en el caso de los sainetes, que Hernán incluyó en el repertorio. Otro aspecto común es el carácter itinerante y sin ánimo de lucro de estas empresas culturales, así como la elección simbólica del espacio público para llevar a cabo las representaciones. De este modo, se establecían nuevas relaciones con el espectador –tanto para García Lorca como para Hernán en su primera etapa al frente de la compañía, debía prevalecer la ingenuidad en el espectador ideal para acercarse a los orígenes del teatro—<sup>1006</sup> y se le devolvía aquello que legítimamente le era propio.<sup>1007</sup> Además, el Teatro del Pueblo, La Barraca y la compañía del Conservatorio de París entendieron el hecho teatral desde una dimensión pedagógica, si bien, en este sentido, y de acuerdo a las intenciones manifestadas por Hernán, su proyecto parece más próximo al ideario y a la estética del teatro de las Misiones Pedagógicas, en tanto que no

---

<sup>1005</sup> Se encontrará una exhaustiva relación de la trayectoria de José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero en RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: «José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 2, 1995, págs. 11-85. Ver, también, ALONSO, José Luis: *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, Madrid, ADE, 1991 y PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «José Luis Alonso Mañes y sus primeras escenificaciones de la obra de Valle-Inclán», *Ínsula*, núm. 712 (2006), págs. 13-15. Puede resultar interesante la consulta de QUIRÓS ALPERA, Gabriel: *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*. Tesis doctoral inédita, dirigida por María M. Delgado y Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>1006</sup> Ver VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca y Dru DOUGHERTY: «Federico García Lorca como director de escena», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, pág. 245; y CASTILLA, «Josita Hernán...», cit.

<sup>1007</sup> Ver PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «El arte escénico», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 951-952.

demonstraron una preocupación explícita sobre la plasticidad de los espectáculos; como, en cambio, sí lo hizo La Barraca, que procuró mimar este aspecto en coherencia con sus pretensiones innovadoras. El teatro de García Lorca apostó por una plástica escénica de vanguardia –se apoyó en la colaboración de los artistas más interesantes del momento– y por nuevos criterios de dirección.<sup>1008</sup> Los tres grupos articularon un repertorio enraizado en la farsa, en palabras de Peral Vega, «el componente nutricio de la Edad de Plata».<sup>1009</sup> De hecho, Hernán tomó algunos entremeses de Lope de Rueda y de Cervantes que habían sido escenificados casi tres décadas antes por el Teatro del Pueblo y La Barraca, e incorporó la obra que sus líderes, Casona y García Lorca, consagraron al género farsesco. La profesora también realizó un trabajo de adaptación de los textos dramáticos –varios de Lope de Vega, *Prendas de amor*, de Lope de Rueda, *Almacén de novias*, de Ramón de la Cruz, *Les femmes savantes*, de Molière, y *Representación del nacimiento de Nuestro Señor y Ciclo de la Pasión de Jesucristo*, de Gómez Manrique– similar al que emprendió García Lorca con el repertorio de La Barraca, es decir, reduciéndolos al esquema y suprimiendo de ellos los términos arcaizantes o pasajes enteros que podían dificultar la recepción de las obras. Hernán no se limitó al género dramático. También adaptó a la escena *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, insufló performatividad a numerosos poemas de autores medievales, clásicos y contemporáneos, e incorporó canciones populares a los espectáculos; prácticas que, asimismo, confluyeron en la actividad del Teatro del Pueblo y de La Barraca.

A pesar de las semejanzas mencionadas, no debemos perder de vista el contexto que rodeó el desarrollo de estas experiencias. Durante el primer tercio del siglo XX uno de los caminos de la renovación de la escena española optó por recuperar los códigos teatrales de la farsa carnavalesca para depurar el teatro de elementos artificiosos y recuperar su autenticidad. Por eso, el repertorio de La Barraca, basado en el teatro del

---

<sup>1008</sup> Ver PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Albolote, Comares, 2001 y VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca y Dru DOUGHERTY: «Federico García Lorca como director de escena», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 241-251.

<sup>1009</sup> PERAL VEGA, Emilio: «El concepto de farsa en el teatro de Casona», en Antonio FERNÁNDEZ INSUELA, y otros (eds.): *Actas del “Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)”*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, Nobel, Oviedo, 2004, pág. 440.

Siglo de Oro español, constituyó una oferta verdaderamente novedosa.<sup>1010</sup> Sin embargo, en la década de 1960, la reproducción de esta tendencia se vehiculó a través una nueva corriente de teatro popular. Siguiendo el recorrido que del término hace Cornago Bernal, la idea de un teatro popular planteó un desafío a los creadores del siglo XX que pretendían reunir a las clases sociales medias y bajas, y, mediante el uso de nuevos lenguajes de raigambre popular, hacerlas activamente partícipes de la fiesta teatral. Pero, a diferencia de esta corriente de vanguardia, la investigación posterior sobre los lenguajes populares fue posible gracias a la revisión y al debate que, en torno al controvertido, término tenía lugar desde finales de los años cuarenta en Europa. De popular también había sido calificado el teatro de los autores realistas, si bien, en los sesenta fue preciso introducir nuevos planteamientos formales que propiciaran un nuevo teatro que criticara las propuestas anteriores, a menudo misionarias por su tono moralista y paternal. Ya no era posible concebir al conjunto de espectadores como una masa anónima, sino como sujetos activos e individualizados y cómplices en la creación del espectáculo. El teatro, pues, estaba llamado a ser un medio de transformación social que, asimismo, se posicionara en contra del teatro adulterado que había dominado los escenarios durante la posguerra. No obstante, la amplitud del término «popular» sirvió como paraguas bajo el que se cobijaron propuestas muy diversas e incluso opuestas a su esencia. Esta tendencia estética evolucionó cuando el Teatro Independiente recurrió a él para hacerlo confluir con otras corrientes escénicas. Algunos de los grupos, contemporáneos al de Hernán, que se sirvieron de los lenguajes populares fueron el Teatro de Cámara de Zaragoza, Los Goliardos, la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual y el TEU de Murcia, si bien, de forma progresiva, los sustituirían por otras opciones estéticas.<sup>1011</sup>

En definitiva, la compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, dirigida por Josita Hernán durante quince años, se inspiró en la vanguardia clásica del teatro popular y en su nueva corriente, acaso como resultado de la experiencia vivida

---

<sup>1010</sup> Ver PERAL VEGA, Emilio: *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001; HUERTA CALVO, Javier: «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 285-294, y DOMÉNECH RICO, Fernando: «El repertorio de La Barraca», en Javier HUERTA CALVO y Fernando DOMÉNECH RICO (eds.): *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, Madrid, Ediciones del Orto, 2013, págs. 35-60.

<sup>1011</sup> Ver CORNAGO BERNAL, Óscar: *La vanguardia teatral en España...*, ob. cit., págs. 157-176.

por la artista en el TPE, en 1958, un año antes de emprender esta iniciativa. Aunque no dejó de ser una actividad extracadémica puntual, sus características de funcionamiento permiten catalogarla en un modelo mixto entre el teatro de cámara y el último TEU. Por una parte, próxima a un teatro de cámara, la compañía mantuvo su nombre ligado al del Conservatorio de París y al apoyo institucional hispano-francés; dependía exclusivamente de su directora-profesora; y proponía un repertorio canónico, condicionado por su carácter pedagógico y ejecutado por actores todavía en ciernes. Sin embargo, no se ajustó al estatismo propio de una agrupación de cámara y logró escapar de la función única entregándose a la itinerancia de las giras por distintos pueblos –a semejanza del teatro independiente–, emulando la pretendida corriente popular a la que aspiró el último teatro universitario tras las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia de 1963.<sup>1012</sup> En realidad, la compañía del Conservatorio no compartía con el TEU ni su espontaneidad ni –en el caso de algunos grupos– el autodidactismo de sus miembros, ni el hecho de que la de París debiera su existencia a una única figura responsable de su dirección.

Adscribir a esta compañía al marbete de lo popular es una operación no poco arriesgada, empezando por la semántica advenediza del término. Formalmente, las actuaciones de la compañía de Hernán propusieron alinearse al teatro popular. Otra cosa son las declaraciones que su directora hiciera cada verano en España, impregnadas de un didactismo, a veces, no poco paternalista. Una vez más, advertimos que estos asertos fueron vertidos en los medios de comunicación españoles, por lo que no descartamos que la parca elocuencia de la artista tenga más que ver con una estrategia de supervivencia –amoldando así el discurso a las conveniencias o a las circunstancias– para prolongar la vida de su compañía otro año más. Porque, reclamamos aparte, en esta iniciativa no subyacía el mismo grado de connotación política del Teatro Independiente, aunque no es menos cierto que su praxis la situó –sobre todo en una segunda etapa, desligada de los grandes patrocinadores– en la antítesis del teatro comercial de la época y, en fin, planteó un discurso cultural, por lo menos, contestatario del oficial.

Hasta donde hemos podido averiguar, Hernán no profesó una militancia política explícita. En su compañía hubo alumnos y alumnas que, en la actualidad, se reconocen antifranquistas en el momento de participar en la gira. Pero, en general, para estos jóvenes la experiencia consistía en tomar contacto con una realidad sociocultural ajena a la

---

<sup>1012</sup> Véase PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «La situación...», art. cit., pág. 46.

suya.<sup>1013</sup> No obstante, su profesora aseguró que los sucesos de Mayo de 1968 marcaron un punto de inflexión en el comportamiento de sus alumnos: «Han perdido en disciplina, pero han ganado en interés, quieren ir al fondo de las cosas. No consienten sentirse número, masa».<sup>1014</sup>

Desde el punto de vista político, la compañía del Conservatorio de París constituyó una manifestación experimental de las aún incipientes relaciones culturales entre España y Francia en el ámbito teatral. Los rasgos antes apuntados le brindaron una indumentaria popularista que, en territorio español, resultaba rentable para la dictadura, de modo que sostuvo el proyecto hasta que logró el acuerdo de cooperación bilateral hispano-francés. Sin embargo, la viabilidad de la iniciativa no es completamente atribuible a los poderes oficiales, ya que una parte de esta descansa en la iniciativa personal y el empeño de su directora, y en las redes de influencia que fue capaz de utilizar en un beneficio propio que, hasta cierto punto, confluyó con los intereses del gobierno franquista.

#### **4.1.3.1. Curso 1958-1959**

Los integrantes de la primera promoción de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático que realizó una gira teatral por España fueron Jacques Ardouin, Jean Claude Barbier, Myriam Colombi, Nicole Gueden, Liliane Lafabrie, Ann Morot-Sir, Robert Muret y Nadine Verdier, y un miembro más que no hemos podido identificar. Quizá por tratarse del primero, el viaje fue corto y forzosamente modesto. Así, al menos, lo describió –no sin cierto énfasis justificativo– Josefina Carabias, corresponsal en París del diario *Ya* y amiga de Josita Hernán: «El viaje tiene un carácter puramente cultural y será costado por el Gobierno francés y la Dirección General de Relaciones Culturales Española. Todo ello “en plan barato” porque la juventud estudiosa no necesita lujos ni

---

<sup>1013</sup> Nos parece significativo que Hernán comentara en una entrevista el acoso que recibían sus alumnas durante las giras: «a ellas les ha chocado, e indudablemente les hace gracia, que los españoles les digan cosas por la calle y se metan en la playa con ellas», en M.A.V., «Josita Hernán...», cit. La prensa se refirió a las actrices de las sucesivas promociones en los términos machistas propios de la época enfatizando en el exotismo de su procedencia francesa. Mención aparte merecen los testimonios que hemos recogido de los antiguos alumnos y alumnas, donde se prodiga el recuerdo de una realidad española rural, insólita, casi próxima al teatro lorquiano, que les era completamente ajena.

<sup>1014</sup> M.G., «Crónica del Teatro. Ha sido mejor la temporada teatral de Madrid que la de París», *Ya*, 12-VII-1972, pág. 40.

están los tiempos para eso».<sup>1015</sup> La periodista aseguró que las funciones serían gratuitas y que la subvención francesa ascendía a 300 francos (25.000 pesetas) pero no aportó los datos de la parte española que, al menos, se encargaba del alojamiento de los actores. Parece que detrás de esta iniciativa se encontraba, además de Hernán, el director de la DGRC, José Miguel Ruiz Morales.<sup>1016</sup> Hernán avistó la posibilidad de rebasar la mera visita para connotar diplomáticamente el viaje de los alumnos invitando al director del Conservatorio a España. Conforme, el embajador Casa Rojas trasladó la propuesta al ministro de Asuntos Exteriores. La propuesta debió esperar un año para realizarse.<sup>1017</sup>

La profesora compuso un repertorio en el que fue relevante la interpretación coral. Lo conformaban *Le jeu d'Adam* y unas escenas de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, *La dama boba*, de Lope de Vega, *Yerma*, de García Lorca y *Así son todas*, de Irene López Heredia, así como la escenificación –prevista para el recitado múltiple– de la chufilla de *El niño de la palma*, de Alberti (*El alba del alhelí*, 1926), *Cena jocosa*, de Baltasar del Alcázar, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (*Platero y yo*, 1914), *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz y *Mujer con alcuza*, de Dámaso Alonso (*Hijos de la ira*, 1944). La mujer como tema es predominante en la selección, presentándola como víctima de la sociedad patriarcal y de la educación que ha recibido de esta, arraigada en los convencionalismos sexistas: así se comportan naturalmente los personajes femeninos que intervienen en *Le jeu d'Adam*, la escena elegida de *Yerma* y en *Así son todas*. La primera es una pieza anónima inspirada en el Génesis prevista para ser representada ante el edificio religioso, con tres espacios: la propia Iglesia, el Paraíso y el Infierno. Expone la creación divina del hombre y la mujer, el pecado original, la expulsión del Paraíso y el

---

<sup>1015</sup> «Cuadro de actores franceses a España», *Ya*, 4-IX-1959, pág. 3.

<sup>1016</sup> Ver NAVARRO, Julia, «Rincón indiscreto. Josita Hernán», *El Alcázar*, 12-IX-1959, pág. 2. José Miguel Ruiz Morales asumió la dirección de la DGRC entre octubre de 1957 y noviembre de 1962. Se caracterizó por ser un decidido impulsor de las artes en el ámbito de actuación de la DGRC. Véase JEVENOIS (coord.): *La Dirección General...*, ob. cit., pág. 22. Nos llama la atención que, semanas antes, la DGRC tratara, en vano, de recabar el apoyo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro para sostener el proyecto de Jean-Marc Antony, que pretendía organizar en España varias representaciones de textos clásicos franceses inspirados en temas españoles. Ver AGA, 66/04334, carpeta «Teatro»: despacho núm. 1515 fechado en París el 23 de julio de 1959, del embajador de España en París, José Rojas Moreno, al ministro de Asuntos Exteriores, Fernando M.<sup>a</sup> Castiella; oficio núm. 8.7'92(44:46) fechado en Madrid el 3 de agosto de 1959, del director de la DGRC, José Miguel Ruiz Morales, a Rojas Moreno, y oficio núm. 8'792(44:46) fechado en Madrid el 8 de septiembre de 1959, de Ruiz Morales a Rojas Moreno.

<sup>1017</sup> AGA: 66/04354, despacho fechado en París el 27 de junio de 1959, de Rojas Moreno a Castiella.

asesinato de Abel. Luego los profetas anuncian la próxima venida del Mesías. Destaca el tratamiento misógino especialmente en la cuarta escena, en la que Adán maldice la vanidad de Eva por haberse dejado engañar. Ignoramos qué escenas se representaron de *Las mocedades del Cid* y *La dama boba*. De *Yerma*, Hernán escogió el primer cuadro del segundo acto, en el que las lavanderas del pueblo corean con maledicencia las vicisitudes del matrimonio formado por Juan y Yerma, a quien culpan de la infelicidad de su hogar.<sup>1018</sup> Por último, *Así son todas* es un diálogo que retrata el modelo reaccionario de la mujer irracional y posesiva, que recrimina a su marido el libre albedrío del que ella carece, cuestionando así la legitimidad de este principio como convención social.<sup>1019</sup>

La compañía partió hacia España probablemente el 2 de septiembre de 1959 «en un vagón francés en segunda, porque aquí no hay tercera»<sup>1020</sup> para debutar al día siguiente en la segunda edición de Música en Compostela, un curso patrocinado por la Diputación Provincial de Pontevedra y el ayuntamiento de la localidad. Su presencia allí era circunstancial y anecdótica: «Cierto que esto no es música pero el Director general de Relaciones Culturales aprovecha cualquier ocasión para realizar en lo posible el éxito de Música en Compostela».<sup>1021</sup> Durante su estancia en la ciudad los actores se alojaron en el Hostal de los Reyes Católicos con el resto de becarios, alumnos y docentes participantes en el curso. El 4 de septiembre Ruiz Morales prologó la representación teatral, como también lo hicieron los agradecimientos de Hernán hacia los miembros de Música en Compostela y de Amigos de Música en Compostela. La función se celebró en la capilla gótica del palacio a las once y media de la noche. Primero se representó una escena de *La dama boba* seguida de la escenificación de *Platero y yo*, *Mujer con alcuza* y *El niño de*

---

<sup>1018</sup> Ver SANTAMARÍA, Luis, «Santiago. Música en Compostela», *El Pueblo gallego*, 9-IX-1959, pág. 2. *Yerma* se repuso en 1960 con no pocas dificultades para recabar la autorización de la familia del poeta. Según el director de escena, Luis Escobar, las funciones fueron vigiladas por la policía para evitar desórdenes. Ver HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe: «El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960)», *ALEC*, 24, núm. 3 (1999), págs. 571-592. La escenificación de Hernán no consta en el expediente de censura de *Yerma*. Lina Rosales intentó representarla con su compañía en enero de 1959. Ver AGA: 73/09279, expt. 300/58.

<sup>1019</sup> La última solicitud de autorización de esta obra data de 1950. El texto cuestiona la validez de la institución matrimonial y sugiere el descreimiento del marido. La censura fulminó estos lances, no así las alusiones al maltrato físico que ella recibe de su esposo. Ver LÓPEZ HEREDIA, Irene: *Así son todas: monólogo que parece diálogo o diálogo casi monólogo*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08429, expt. 3277.

<sup>1020</sup> «Cuadro de actores franceses a España...», cit.

<sup>1021</sup> V., «Música en Compostela, peregrina de arte y cultura», *La Voz de Galicia*, 6-IX-1959, pág. 9.

la palma, y la escena de *Yerma*. Tras la pausa, la compañía clausuró la sesión con *Le jeu d'Adam*. El día 5 ofreció una función idéntica, acompañada, además, con la música del compositor Gaspar Cassadó.<sup>1022</sup>

El 7 de septiembre la compañía actuó por la tarde en el Parque Sindical Deportivo Puerta de Hierro de Madrid en una función única con carácter de ensayo, organizada por la Jefatura Nacional de la Obra de Educación y Descanso. Al día siguiente, Hernán y sus alumnos se presentaron en el Teatro Crisfel de Alcázar de San Juan. Según el programa de festejos de la localidad, la función comprendió *Mujer con alcuza*, *Cena jocosa*, *Cántico espiritual*, *Platero y yo*, *Las mocedades del Cid*, *Así son todas* y *Chufllillas*. Sin embargo, el cronista de *Lanza* y el corresponsal de *Pueblo* reportaron el mismo repertorio que se mostró en Santiago de Compostela, salvo *Le jeu d'Adam*.<sup>1023</sup>

Aunque ignoramos cuándo terminó la gira, es posible que, después de esta experiencia, la compañía regresara a Madrid, ya que el 11 de septiembre Televisión Española (TVE) emitió una muestra de *La dama boba*. Además, los alumnos visitaron con su profesora el Valle de los Caídos y Toledo, donde fueron recibidos por el gobernador civil y el jefe sindical en la ciudad.<sup>1024</sup>

---

<sup>1022</sup> Ver «Los asistentes a Música en Compostela ofrecerán hoy un concierto en Lugo», *La Voz de Galicia*, 5-IX-1959, pág. 3; V., «Música en Compostela...», cit., y SANTAMARÍA, «Santiago...», cit. Según el impulsor de Música en Compostela, Ruiz Morales, el curso –financiado también con donativos de particulares– pretendía atraer divisas apelando a un mensaje europeo, emitido desde coordenadas tales como la universalidad de la música y el revisionismo estético del barroco. Véase JEVENOIS (coord.): *La Dirección General...*, ob. cit., págs. 34-35.

<sup>1023</sup> Ver J.U., «La Compañía dramática del Conservatorio de París, en el Parque Sindical», *Arriba*, 8-IX-1959, pág. 18; «Actores franceses en el Parque Sindical Deportivo», *ABC*, 9-IX-1959, pág. 48; «Representaciones en el Parque Sindical Deportivo», *Hoja Oficial del lunes*, 14-IX-1959, pág. 5; «Ferias y fiestas en Alcázar de San Juan», *Lanza*, 5-IX-1959, págs. 3-4; MOLINA, Eugenio, «En Francia, la Mancha interesa muchísimo aunque la desconocen», *Lanza*, 10-IX-1959, pág. 6; «Información provincial. Resumen de la feria de Alcázar», *Lanza*, 11-IX-1959, pág. 2; MOLINA, E., «Un grupo de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, dirigido por Josita Hernán, puso en escena un selecto programa del mejor teatro español», *Lanza*, 15-IX-1959, pág. 6; «Jóvenes comediantes franceses interpretaron a los clásicos españoles», *Pueblo*, 16-IX-1959, pág. 9, y «Alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, en España», *Informaciones*, 12-IX-1959, pág. 6.

<sup>1024</sup> Según la parrilla de TVE del 11 de septiembre de 1959, de 23:10 a 23:44 horas se programó una «adaptación teatral». Creemos que correspondió a la actuación de la compañía porque esa franja horaria estuvo ocupada, en días anteriores y posteriores, por el programa «Siluetas». Remitimos, por otra parte, a las fotografías tomadas durante la gira, en FPNG: «“La dama boba” en TVE», anón., [¿1959?] y «Alumnos



#### 4.1.3.2. Curso 1959-1960

Michéle André, Jacques Ardouin, Dominique Arden, Michel Barcet, Victor Béniard, Catherine Cambournac, Françoise Doucet, Dominique Forté-Gex, Liliane Lafabrie, Anne Morot-Sir, Jean-Marie Paray, Françoise Paulhaye, Anny Perrec, Françoise Ponty, Jacques Tristan, Nadine Verdier, Madeleine Vimes y Georges Werler (Wojazer) integraron la segunda promoción de alumnos que conformaron la compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París.

Josita Hernán ideó dos repertorios. El de la gira de provincias incluía tres obras, *Chinchín comediante*, de Pío Baroja, *Los empeños de una casa*, de Piedad Salas a partir de los textos de Sor Juana Inés de la Cruz, y *Ligazón*, de Valle-Inclán, que

[...] era necesario darlas a conocer ya que –al menos dos de ellas, incomprensiblemente, no han sido estrenadas aún. Al montarlas con los jóvenes comediantes franceses, su profesora ha pretendido demostrar hasta qué punto se pueden hallar constantemente obras importantes en el acervo nacional que aún son desconocidas.<sup>1025</sup>

El de Madrid incorporaba *La foire aux sentiments*, de Roger Ferdinand y *Le jeu d'Adam*, en francés. *Chinchín comediante o las ninfas del Bidasoa* es un sainete en tres cuadros que recrea el ambiente provinciano en un pueblo ante la llegada de una compañía circense. La estrechez moral de los parroquianos aleja del ambiente de los cómicos a la hija de Chinchín y acaba interna en un colegio. La niña se escapará para reunirse con su familia. El lenguaje de las intervenciones de Chinchín es especialmente complicado.<sup>1026</sup> *Los empeños de una casa* es un apunte dramático hilado a partir de la comedia y de la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz, que esboza su perfil mediante la dramatización de sus últimos días antes de caer víctima de la peste en el Convento de San Jerónimo.<sup>1027</sup>

---

del Conservatorio de París en Toledo», anón., [¿1959?]. Nicole Gueden, alumna de la promoción, afirma recordar ambas excursiones. Además, la actriz conserva una fotografía de la visita a Toledo. Entrevista personal (París, 8 de febrero de 2014).

<sup>1025</sup> FPSY: programa de mano «Jardines del Prado, s. impr., 1960.

<sup>1026</sup> No tenemos constancia del expediente de censura de *Chinchín comediante*, de cuya reposición solo conocemos la que nos ocupa, de acuerdo con la base de datos del CDT.

<sup>1027</sup> El expediente de censura de *Los empeños de una casa* solo contiene la solicitud de autorización de la Agrupación de Escritoras Españolas, firmada por Piedad Salas el 17 de julio de 1956. Es posible que

Por su parte, el auto para siluetas *Ligazón* se sitúa en la Galicia rural de la superstición, donde la brujería es moneda de uso corriente. Las tres mujeres de la obra revelan ciertos poderes: cegadas por la codicia, La Raposa y La Ventera acuerdan el matrimonio de La Mozuela con un hombre de posibles. La joven se niega y proclama su libertad entregándose a El Afilador. Juntos dan muerte al infeliz prometido. La elección de esta obra resulta ambiciosa teniendo en cuenta la dificultad del lenguaje –léxico, muletillas, refranes, canciones–, que los alumnos de Hernán debieron afrontar si querían mantener la fuerte carga simbólica y ritual del mismo. La escenificación del texto precisó del juego lumínico para recrear una atmósfera nocturna neblinosa y connotar la injerencia negativa de la luna en la escena como prelude de la muerte. No disponemos de registros visuales que permitan valorar la propuesta de Hernán. Sin embargo, el montaje fue en sí mismo una novedad porque la profesora repuso a Valle-Inclán en un escenario entonces insólito para el autor, el Teatro Español.<sup>1028</sup> Por último, *La foire aux sentiments* es una comedia

---

el texto que estrenó la compañía del Conservatorio de París fuera *Epílogo*, contenido en *Los empeños de una casa*. Ver CRUZ, Juana de la: *Los empeños de una casa* (adapt. y épil. de Piedad Salas). Inédito, 1956. Ej. mecan., en AGA: 73/09195, expt. 180/56, y *Los empeños de una casa* (adapt. Piedad Salas). Inédito, [1962]. Ej. mecan., en ADE: F-862-SAL.

<sup>1028</sup> *Ligazón* fue uno de los primeros textos de Valle-Inclán que se enfrentó con relativo éxito a la censura franquista puesto que su autorización debió supeditarse a la restrictiva función única, propia del teatro de cámara. Heras González menciona el montaje de esta pieza por Alfonso Paso con El Duende (1950) y Muñoz Cáliz, los del grupo Escena Teatro de Ensayo (1956) y el Teatro de la Tertulia de Zaragoza (1958). Sin embargo, en opinión de César Oliva, no es hasta que José Tamayo monta *Divinas palabras*, en 1961, cuando comenzó la auténtica rehabilitación de la obra de Valle-Inclán. Ver HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo: «La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo», *Dicenda*, núm. 24 (2006), págs. 117-138; MUÑOZ CÁLIZ, Berta: «Valle-Inclán y la censura de representaciones durante el franquismo», *Don Galán*, núm. 1 (2011); OLIVA, César: «Valle-Inclán visto por Tamayo», *Ínsula*, núm. 712 (2006), pág. 2; ROMERO FERRER, Alberto y María Jesús BAJO MARTÍNEZ: «La recuperación escénica de Valle-Inclán en el teatro andaluz (1954-2009)», *Don Galán*, núm. 1 (2011), y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: «Valle-Inclán en los teatros universitarios españoles (1958-1975)», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, págs. 279-310. No hemos encontrado la solicitud de autorización de Hernán en el expediente de censura de *Ligazón*. Sobre la recuperación de la obra Valle-Inclán en la escena franquista, consúltase: PÉREZ-RASILLA, Eduardo y Guadalupe SORIA TOMÁS: «El primer estreno de *Los Cuernos De Don Friolera* en la España franquista, por el TEU de Madrid, bajo la dirección de Juan José Alonso Millán, en 1958», *Don Galán*, núm. 1 (2011); «En el Centenario de Valle-Inclán: *Águila De Blasón*, dirigido por Adolfo Marsillach», *Don Galán*, núm. 1 (2011), y PÉREZ ABAD, Nieves: «Valle-Inclán en el Teatro Universitario de Murcia: *Farsa y licencia de la reina castiza* (1967 y 1974), *Las*

de enredo amoroso, que un viajero provoca en un hotel donde se alojan tres parejas más, a las que reúne cuando asume que su soledad no debe interferir en la felicidad de los otros. Esta obra de carece de interés salvo por la variedad de tipos interpretativos que propone.

El 12 de julio los alumnos de Hernán llegaron en tren a Madrid, desde Irún, donde los esperaba su profesora. Al día siguiente fueron recibidos por la redacción del diario *Pueblo* y, más tarde, representaron *Los empeños de una casa* en los estudios de TVE.<sup>1029</sup> El 15 y 16 de julio el Teatro Español acogió a la compañía, que actuó ante las autoridades francesas –entre otros, el embajador de Francia, Roland de Margerie, el consejero cultural, Paul Guinard, el cónsul general, Xavier Picot de Moras y el director del Conservatorio de París, que no pudo asistir– gracias al patrocinio de la DGRC y el Ministère de l'Éducaion nationale, y a la colaboración de los Ministerios de Educación Nacional e Información y Turismo. El día 15 se ofrecieron *La foire aux sentiments*, *Chinchín comediante* y *Los empeños de una casa*. El 16 fueron escenificadas *Le jeu d'Adam*, *Ligazón* y *Chinchín comediante*, en las que cobraron especial importancia la luz y el movimiento de los actores para conferirles un carácter misterioso y demoníaco. La crítica elogió la dirección escénica y la solvencia con que los alumnos sortearon las dificultades de dicción que planteaban Baroja y Valle-Inclán. Sobre *Ligazón*, José Monleón comentaría irónico: «¿No resulta curioso que los alumnos franceses hagan en Madrid lo que no hacen los alumnos de nuestra Escuela de Arte Dramático?». <sup>1030</sup>

---

*galas del difunto* (en *Caprichos del dolor y de la risa*, 1969); *La cabeza del Bautista* (en *Joco Seria*, 1973)», *Don Galán*, núm. 1 (2011).

<sup>1029</sup> Ver OLANO, Antonio D., «Los alumnos del Conservatorio de París llegaron anoche a Madrid», *Pueblo*, 13-VII-1960. El periodista Tico Medina afirmó haber visto esta actuación en la parrilla televisiva. Nuestra revisión de la misma entre el 9 y el 20 de julio arroja dos emisiones que podrían relacionarse con una actuación teatral: un recital de canciones, el día 12 a las 21 horas, y «Estrellas del teatro», el día 17, a las 21:40 horas. Ver MEDINA, Tico, «Un reportero en la calle», *Pueblo*, 14-VII-1960, pág. 19 y OLANO, Antonio D., «Los alumnos del Conservatorio de París visitaron Pueblo», *Pueblo*, 15-VII-1960, pág. 11.

<sup>1030</sup> MONLEÓN, José, «Dos meses de teatro en Madrid», *Primer Acto*, núm. 15, julio-agosto de 1960, pág. 50. Ver, además, ALCALÁ LEÓN, J. A., «Noches de Madrid. A las 4,35. Hoy y mañana. Teatro en dos versiones», *Madrid*, 15-VII-1960, pág. 9; A.B., «Crítica teatral. Los alumnos del Conservatorio de París, en el Español», *El Alcázar*, 16-VII-1960, pág. 25; E.G.P., «Así va la escena. Español: Actuación de los alumnos del Conservatorio de París, bajo la dirección de Josita Hernán», *Madrid*, 16-VII-1960, pág. 14; N.G.R., «Teatro. Alumnos del Conservatorio de París, en el Español», *Ya*, 16-VII-1960, pág. 27; REDONDO, M., «Actuación de los alumnos de Josita Hernán», *ABC*, 16-VII-1960, págs. 58-59; TORRENTE, «Los alumnos franceses de Josita Hernán, en el Teatro Español», *Arriba*, 16-VII-1960, pág. 21; V.F.A., «Español: los alumnos de Josita Hernán», *Pueblo*, 16-VII-1960, pág. 17; A.M., «Informaciones teatrales y

El día 17, en Alcázar de San Juan, se llevó a cabo la ceremonia de entrega del molino El Doncel a Hernán, a la que asistieron el embajador de Francia, los representantes del Ministère de l'Éducation national y de la DGRC. Es posible que luego la compañía ofreciera una representación teatral ante el molino. La noche siguiente, hizo lo propio en el Teatro Crisfel con *Chinchín comediante*, *Los empeños de una casa* y *Ligazón*. A la función acudieron el gobernador civil de Ciudad Real, José Utrera Molina, y el presidente de la Diputación, Alfonso Izarra.<sup>1031</sup>

El 21 de julio la compañía actuó en los Jardines del Prado del Parque de la Alameda de Talavera de la Reina con el patrocinio de una comisión cultural del ayuntamiento. La función se realizó en un escenario montado al aire libre, con el decorado en tonos verdes, ideado por el ceramista Juanjo Ruiz de Luna. Al redactor de *La voz de Talavera*, *Los empeños de una casa* le pareció «floja y llena de inexactitudes históricas» y, *Ligazón*, «fuerte e inadecuada»: «no tiene por qué asustar a personas formadas porque es la vida misma, sin mixtificaciones ni ñoñerías [...] [pero] puede hacer daño en mentalidades atrasadas o en los numerosos jóvenes de ambos sexos que la presenciaron».<sup>1032</sup> De la misma opinión era Luis Toledano, que no comprendía por qué «para unas representaciones se use de la manga más ancha y para otras de la censura más estrecha». Según el comentarista del semanario local, Hernán anunció el programa antes

---

cinematográficas. Segunda actuación en el Español de los alumnos del Conservatorio de París», *ABC*, 17-VII-1960, pág. 88; T., «Segunda representación de los alumnos del Conservatorio de París», *Arriba*, 17-VII-1960, pág. 44; V., «Proscenio. Los alumnos franceses de Josita Hernán, en el Español», *Marca*, 17-VII-1960, pág. 11; E.G.P., «Así va la escena. Español: nueva actuación de los alumnos del Conservatorio de París», *Madrid*, 18-VII-1960, pág. 20; «Crónica de teatros. Los alumnos del Conservatorio de París, en el Español», *Hoja Oficial del lunes*, 18-VII-1960, pág. 5; «Actualidad gráfica», *Ya*, 19-VII-1960, pág. 2; A.P., «Los alumnos de Josita Hernán, en el Español», *Informaciones*, 19-VII-1960, pág. 8; F.C.P., «Arriba el telón. Alumnos del Conservatorio de París, en el Español», *Dígame*, 19-VII-1960, pág. 12; Díez-Crespo, Manuel, «La semana teatral en Madrid. Los alumnos del Conservatorio de París, en el Español», *Unidad*, 21-VII-1960, pág. 4, y R.M.G., «Los alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, en Madrid», *Tele Radio*, agosto de 1960, págs. 17-18. Véanse las imágenes del montaje de *Chinchín comediante* y *La foire aux sentiments*, en HERNÁN, Josita, «Alumnos del Conservatorio de París en España», *La Moda en España*, núm. 253, septiembre de 1960, s. pág.

<sup>1031</sup> Ver C., «En algún lugar de la Mancha. De Alcázar. Entrega de un molino manchego a Josita Hernán», *Lanza*, 19-VIII-1960, pág. 6; C., «Conmemoración del 18 de Julio en la provincia. En Alcázar de San Juan», *Lanza*, 21-VII-1960, pág. 6, y «París-Alcázar de San Juan», *Lanza*, 19-VII-1960, pág. 8.

<sup>1032</sup> «Teatro al aire libre», *La voz de Talavera*, 28-VII-1960, pág. 5.

de la función «y hasta rogó que abandonaran el local los espectadores que no debieron entrar nunca».<sup>1033</sup>

El 23 de julio repitieron el programa en la Plaza de Benavente de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), localidad, donde los miembros de la compañía fueron invitados a un banquete con el alcalde.<sup>1034</sup> Una función benéfica en Torreloredones (Madrid) fue la última actuación de los jóvenes, que regresaron a París el 25 de julio.<sup>1035</sup>

#### 4.1.3.3. *Curso 1960-1961*

La siguiente promoción de estudiantes de Teatro Español del Conservatorio de París que viajó a España estuvo constituida por Lilianne Barelli, Françoise Bartot, Victor Beniard, Catherine Cambournac, Claudine Daubizyt, Fabienne Gautier, Dominique Forte-Gex, Michael Gonon, Jean-Pierre Maurin, Montalbán, Jean-Marie Paray y Madeleine Vimes. Durante el primer trimestre de 1961 Josita Hernán previó un viaje de entre quince y veinte días con un repertorio formado por *El diablo cojuelo* –«que “he peinado”, aligerado y corregido»–, *El sí de las niñas*, de Moratín y *Un caprice*, de Musset y una selección de poesía festiva escenificada. Según estos planes, el itinerario comenzaría en Barcelona, coincidiendo con las fiestas de la Mercé, para visitar el Teatro Romea y asistir al Congreso de Teatro Latino. A continuación, harían una gira por Tarragona y otras localidades catalanas.<sup>1036</sup> Parece que Hernán tenía la certeza de que el

---

<sup>1033</sup> TOLEDANO, Luis, «Comentario. Teatro bajo los chopos», *La Voz de Talavera*, 28-VII-1960, pág. 6. Ver, además: «Comentario. Rectificación», *La Voz de Talavera*, 3-VIII-1960, pág. 5

<sup>1034</sup> Ver «Ante el magno festival teatral del día 23», *Semanario escurialense*, núm. 106, 16-VII-1960, pág. 6; «Esta noche, en la Plaza de Benavente, se celebrará la velada teatral», *Semanario escurialense*, núm. 107, 23-VII-1960, pág. 6; «Éxito de los alumnos del Conservatorio de París en el Escorial», *Semanario escurialense*, núm. 108, 30-VII-1960, pág. 3, y «Josita Hernán à Madrid», *Amitié Franco Espagnole*, núm. 64, noviembre de 1961, pág. 29.

<sup>1035</sup> HERNÁN, «Alumnos del Conservatorio...», cit.

<sup>1036</sup> AGA: 66/04437, carta ms. s. f. [París, 1961], de Hernán a Fernández-Quintanilla. La profesora no tardó en contactar con el consejero cultural de la embajada para que este le trasladara lo antes posible a la DGRC su intención de repetir la gira y la necesidad de recabar apoyos. El consejero se comprometió a escribir a la DGRC sobre el proyecto «apoyándolo con todo el calor que merece la labor que Vd. realiza», en carta mecan. fechada en París el 23 de abril de 1961, de Fernández-Quintanilla a Hernán. El embajador también suscribió la petición, «que apoyo con todo interés por considerar muy importante este aspecto de

gobierno español sufragaría los gastos de los estudiantes, aunque también quiso que las autoridades francesas costearan el viaje de ida y vuelta entre París y Barcelona.<sup>1037</sup> Mientras se gestaba la gira, sus alumnos pudieron ensayar ante público español, al menos, en tres ocasiones, algunas piezas del repertorio en los actos culturales organizados por la Biblioteca Española.<sup>1038</sup> Algunas de estas previsiones no se cumplieron y, al final, la gira se desarrolló en julio durante veinte días, en Madrid, la provincia de Ciudad Real, Ávila y San Sebastián. La profesora sustituyó a Moratín por *Doctor Death, de 3 a 5*, de José Martínez Ruiz (Azorín) y añadió *Consejos al hijo*, del Marqués de Santillana. De todos modos, es posible que preparara más poemas, tales como *Joselito en su gloria* y *El niño de la palma*, de Alberti (*El alba del alhelí*, 1926), *Romance sonámbulo* y *Romance de la luna, luna*, de García Lorca (*Romancero gitano*, 1928), y otros de Antonio Machado.<sup>1039</sup>

Pese a nuestra búsqueda, no hemos localizado la adaptación teatral que Hernán hizo de *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara. No obstante, conocemos algunos detalles gracias a la crítica madrileña que asistió al estreno: la profesora acomodó la narración a una sucesión de cuadros que sintetizaban la novela de forma cinematográfica y añadió un prólogo y un epílogo que pretendían conferir unidad a la pieza. Al Diablo Cojuelo, el «marimacho», lo interpretó Catherine Cambournac recreándose en un acento gangoso.<sup>1040</sup> En contraste a la afabilidad que suponemos en esta versión, *Doctor Death de 3 a 5* imprimió gravedad al repertorio. La trilogía *Lo invisible*, de Azorín, toma como personaje principal la muerte. En esta pieza una enferma acude a la consulta del facultativo sin sospechar que se encuentra en la antesala de la muerte. La escenificación ha de ser sobria para enfatizar la soledad y el vacío, y requiere del juego lumínico que transfigure en irreal la noción del espacio de la enferma cuando, por fin, comprende su ineludible destino. En *Un caprice*, Madame de Léry tiende una trampa al marido de su amiga Mathilde para comprobar su fidelidad. Este cae víctima del ardid y, al descubrirlo, el engañado promete enmendarse.

---

nuestra acción cultural en Francia», en AGA, 66/04318, carpeta «Viajes a Francia de estudiantes españoles»: despacho núm. 1022 fechado en París el 2 de mayo de 1961, de Areilza a Castiella.

<sup>1037</sup> Ver ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: n. ms. fechada el 27 de febrero [París, 1961], de Hernán al secretario del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, Pierre Caudrillier.

<sup>1038</sup> Ver ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: n. ms., s. f. [París, 1961].

<sup>1039</sup> Ver RÍO, Sergio, «En gira por España. Los alumnos de la Escuela de Arte Dramático de París interpretan en castellano», *Dígame*, 1-VIII-1961, pág. 16.

<sup>1040</sup> *Ibidem*.

En otro orden, se produjeron nuevos cambios en la organización de la gira. El gobierno español asumió más gastos de los previstos pues, cuando el 30 de mayo el director del Conservatorio solicitó una subvención de siete mil quinientos francos a la AFAA, esta se lo denegó alegando el retraso del plazo. España se responsabilizó de la organización y disposición de las salas, utillaje escénico, vestuario, publicidad y viajes – en segunda clase– de ida y vuelta entre París y Madrid, así como del alojamiento de los jóvenes en la capital, en la residencia de la DGRC. Inmediatamente después de concluir la gira teatral de 1961, la dirección del Conservatorio pidió a la Embajada de España –a través de Hernán– que le comunicara a la AFAA el éxito obtenido para conseguir una subvención que amortizara los gastos del viaje, y una gratificación para los alumnos.<sup>1041</sup>

El grupo llegó a Madrid el 13 de julio por la tarde. Al día siguiente, tras el primer ensayo en el Teatro Español, la Embajada de Francia preparó un cóctel de bienvenida. Es posible que, antes de su debut en la capital, la compañía interpretara *El diablo cojuelo* y escenificara unos poemas para TVE.<sup>1042</sup> El 16 y 17 los alumnos ofrecieron su repertorio en la capital. El primer día interpretaron *El diablo cojuelo* y *Un caprice*. El segundo, repitieron la adaptación de la obra de Vélez de Guevara y terminaron con *Doctor Death de 3 a 5*, que introdujo el azorinista Santiago Riopérez y Mila. La función, a la que asistió el embajador francés, fue organizada por la DGRC y contó con el patrocinio del Ayuntamiento de Madrid, con motivo del cuarto centenario de la capitalidad. La crítica se refirió a *El diablo cojuelo* como una obra amable, «saltarina, mona, muy hecha por una mujer»<sup>1043</sup> pero cuyo resultado pareció insustancial en comparación con la fuente clásica. El ritmo lento que Hernán quiso imprimir a *Doctor Death de 3 a 5* entorpeció la representación, según Carmen Otero, volviéndola lenta e inexpresiva. Sobre el trabajo

---

<sup>1041</sup> Ver ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: carta mecan. fechada en París el 5 de junio de 1961, del director de la AFAA, Philippe Erlanger, al director del Conservatorio Nacional de Arte Dramático, Roger Ferdinand; f. mecan. s. f. [París, 1961], de Hernán; y AGA: 66/04437, carta ms. fechada en París el 30 de septiembre de 1961, de Hernán a Fernández-Quintanilla.

<sup>1042</sup> Ver OLANO, Antonio D., «En carros manchegos llegaron hasta “El Doncel” los alumnos del Conservatorio de París», *Pueblo*, 21-VII-1961, pág. 17; «Ya están en Madrid los alumnos del Conservatorio de París que se presentarán en el Español», *Pueblo*, 14-VII-1961, pág. 20, y RÍO, «En gira por España...», cit.

<sup>1043</sup> LOSADA, L., «Informaciones teatrales y cinematográficas. “El diablo Cojuelo”, por los alumnos de Josita Hernán en el Español», *ABC*, 18-VII-1961, pág. 63.

actoral, los críticos señalaron un conjunto armónico provisto de una dicción más que plausible, no así el acento, insuficientemente pulido para Bartolomé Mostaza.<sup>1044</sup>

La compañía permaneció dos días en Alcázar de San Juan. La representación de *El diablo cojuelo* y *Doctor Death de 3 a 5* en el Teatro Crisfel fue patrocinada por la Jefatura provincial del Movimiento para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la sublevación militar del 18 de julio. La velada se clausuró con un recital escenificado de poesía clásica y moderna. Los jóvenes también representaron *El Diablo Cojuelo* ante el molino de Hernán, al que llegaron subidos en un carromato, como si fueran cómicos de la legua.<sup>1045</sup> El 20 de julio el gobernador civil de Ciudad Real, Utrera Molina, los recibió en su despacho. Esa noche, la compañía ofreció *El diablo cojuelo* en el Romasol Cinema. La función, patrocinada por la Jefatura provincial del Movimiento, se cobró a «precios populares». La compañía representó la pieza de Azorín, que no había sido anunciada en la prensa. La crítica destacó el montaje de las obras, «que se redujo a lo más imprescindible, salvando el tiempo y el espacio por medio de oscuros perfectamente distribuidos».<sup>1046</sup> El día 24 la compañía pudo verse el repertorio completo de la compañía

---

<sup>1044</sup> Ver OTERO, Carmen, «Los alumnos del Conservatorio de París en el Teatro Español», *El Alcázar*, 18-VII-1961, pág. 26; MOSTAZA, B., «Teatro. Éxito de Azorín y Vélez de Guevara en el teatro Español», *Ya*, 18-VII-1961, pág. 6; «Crónica de teatros. Los alumnos franceses de Josita Hernán, en el Español», *Hoja Oficial del lunes*, 17-VII-1961, pág. 5; «“El diablo cojuelo”, por los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Informaciones*, 17-VII-1961, pág. 6; LOSADA, «Informaciones teatrales...», cit.; GALINDO, F., «Presentación de la compañía de alumnos del Conservatorio de París en la Comedia [sic]», *Dígame*, 18-VII-1961, pág. 15; V., «Proscenio. Los alumnos de Josita Hernán, en el Español», *Marca*, 19-VII-1961, pág. 10; «Compañía francesa, obra española y la Mancha como escenario», *Blanco y Negro*, 12-VIII-1961, págs. 78-80; «Crónica de teatros. Los alumnos de Josita Hernán», *Hoja Oficial del lunes*, 14-VIII-1961, pág. 5, y MONLEÓN, José, «Madrid. Teatro profesional», *Primer Acto*, núm. 25, julio-agosto de 1961, pág. 36. Se encontrará una síntesis de la dedicación de Bartolomé Mostaza como crítico y censor en GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Bartolomé Mostaza Rodríguez», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 236-238.

<sup>1045</sup> Ver C., «En un lugar de la Mancha. De Alcázar. XXV aniversario del Glorioso Alzamiento», *Lanza*, 21-VII-1961, pág. 8 y OLANO, «En carros manchegos...», cit. Y véase NO-DO núm. 969B (31 de julio de 1961), en RTVE.es/Filmoteca, en línea, en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-969/1470504/> (Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).

<sup>1046</sup> A., «De cine y Teatro. “El diablo cojuelo”. Romasol Cinema», *Lanza*, 21-VII-1961, pág. 6. Además, Ver «Hoy en Ciudad Real. La Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París,



en el auditorium de Puertollano. La Delegación de Organizaciones de la Jefatura Local del Movimiento y el ayuntamiento facilitaron la función, que conmemoró el aniversario del 18 de julio. Su anuncio, en el diario *Lanza*, instó a los asistentes a mantener «la más adecuada compostura en cuanto a silencio y atención se refiere», recomendando que no asistieran los menores de edad.<sup>1047</sup> El corresponsal de *Primer Acto* aseguró que la visita de Hernán sobresalió de entre la escasa actividad teatral del municipio, incluso a pesar de las condiciones acústicas naturales que, «agravadas por el acento francés de los actores, impidieron seguir cómodamente los textos». En su opinión, esta circunstancia pudo haberse evitado eligiendo un local cerrado.<sup>1048</sup> Según la prensa, la gira pudo haber continuado en Alcalá de Henares, Almagro, Ávila, Campo de Criptana, San Sebastián, El Toboso y Toledo. La compañía regresó a París el 30 de julio.<sup>1049</sup>

#### **4.1.3.4. Curso 1961-1962**

Françoise Bartot, Monique Brucher, Dominique Forte-Gex, Fabienne Gautier, Thierry Labey, Serge Maillat, Jean-Pierre Maurin, Pierre Pillot, Marie-Françoise Rumilly, Jean Sagols, Jeanine Vila y Madeleine Vimes conformaron la cuarta promoción de alumnos del Conservatorio de París de gira en España. Venía siendo habitual que la profesora compusiera un repertorio adaptado a la presentación de la compañía en Madrid y otro pensado para la gira. El primero integró *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset, *Les femmes savantes*, de Molière, *Maribel y la extraña familia*, de Mihura, y una pieza que Hernán confeccionó con algunas de las heroínas de Lope de Vega. El segundo repertorio omitió la obra en francés.

La profesora rindió un homenaje a la mujer con esta selección de personajes femeninos. Presentó un ramillete diverso, donde ellas son capaces de hacerse valer ante

---

actuará mañana en Ciudad Real», *Lanza*, 19-VII-1961, pág. 2 y «Esta noche actuación del grupo Artístico que dirige Josita Hernán», *Lanza*, 20-VII-1961, pág. 2.

<sup>1047</sup> «Lanza en Puertollano. El lunes actuación del grupo de Josita Hernán», *Lanza*, 22-VII-1961, pág. 11.

<sup>1048</sup> Ver LUNA, C., «Teatro en toda España. Puertollano», *Primer Acto*, núm. 26, septiembre de 1961, pág. 60; y véase «Arte popular al aire libre. Una magnífica idea», *Boletín Municipal* (Puertollano), núm. 26, julio de 1961, pág. 2.

<sup>1049</sup> Ver «Página de casi todo lo que pasa. Josita Hernán y sus alumnas del Conservatorio de París», *Pueblo*, 12-VII-1961, pág. 9 y «Alumnos del Conservatorio de París visitan “Prensa Española”», *ABC*, 30-VII-1961, pág. 67.

los prejuicios sociales y la hipocresía que empañan su condición femenina, así como las relaciones humanas, y en concreto, las amorosas. Hernán escogió el quinto cuadro del segundo acto de *On ne badine pas avec l'amour*. La escena recoge el diálogo entre Camille y Perdican. Ella, influida por las historias de desamor que ha oído en el convento, confiesa que, sin conocerlo, teme al amor. Perdican le increpa: para él, lo excepcional en el mundo es el amor. La pieza, que inauguraba la primera parte del programa de Madrid, fue omitida por la crítica, por lo que quizá no se representó. Luego se ofreció la adaptación que Hernán hizo de *Les femmes savantes*, donde Molière satirizó la hipocresía de los falsos eruditos, encarnados aquí en un grupo de académicas que se declaran contrarias al amor y al matrimonio. Esta versión resuelve sintéticamente la comedia en cuatro escenas apoyándose en la intervención de un personaje-Actor, que las introduce al público.<sup>1050</sup> Hernán aprovechó el cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega para reunir a algunos de sus personajes femeninos en una antología de tres escenas.<sup>1051</sup> Un prólogo, en boca del propio Lope –un joven que dice profesar una cierta vocación religiosa, equiparable a la que siente por las mujeres–, declaraba la intención de la profesora de homenajearlas: «¡La mujer! ¿Cómo expresar toda la admiración, todo el fervor que siento por ella? Quisiera describirla inteligente, graciosa..., ingeniosa y, sobre todo, honrada. ¡Me admira su fortaleza!». <sup>1052</sup> Así, Lope invoca a sus heroínas, que aún no ha creado para

---

<sup>1050</sup> Véase MOLIERE: *Les femmes savantes* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1962?]. Ej. mecan., en FSGAE: libretto NÑ 3768, cód. ob. 2.929.543.

<sup>1051</sup> Ver LOPE DE VEGA: *Mujeres de Lope. Antología de escenas lopianas* (pról. y adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1962?]. Ej. mecan., en FSGAE: libretto NÑ 2767, cód. ob. 4.279.761. La antología de Hernán quizá pudo inspirarse en los apuntes de Casona sobre los personajes femeninos de Lope de Vega. Con este texto, sin embargo, Casona destacó la dimensión popular del universo teatral lopiano y su excepcional acogida social. Véanse CASONA, Alejandro: «Las mujeres de Lope de Vega», en Alejandro CASONA: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 1367-1402, y Díez de Revenga, Francisco Javier: «Más sobre la recepción de Lope de Vega en el siglo XX: Alejandro Casona», en Antonio FERNÁNDEZ INSUELA, y otros (eds.): *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)"*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, Nobel, Oviedo, 2004, págs. 95-96.

<sup>1052</sup> ANF: 20040401/58, programa de mano-invitación «Patrocinado por S.E. el embajador de Francia», s. impr., [¿1962?]. Hernán recurrió a la inserción de un prólogo en varias de sus adaptaciones. Peral Vega señala que el empleo de este recurso en escena constituye una declaración explícita del mundo como representación. Fue utilizado como elemento renovador por algunos dramaturgos del primer tercio del siglo XX, como Benavente, García Lorca o Valle-Inclán. Ver *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, pág. 371.

el teatro. La antología reúne los monólogos de Antona, de *El cuerdo en su casa*,<sup>1053</sup> Finea, de *La dama boba* (vv. 2033-2062) y Laurencia, de *Fuente Ovejuna* (vv. 1712-1793) –sin las intervenciones de Esteban ni Juan Rojo–, y termina de nuevo con la despedida del autor. Acaso explique la elección de *Maribel y la extraña familia* la estima que la profesora tenía en los personajes de Mihura, situados en «el equilibrio justo entre la inocencia y la malicia para ser totalmente humanos y al mismo tiempo “tipos”», dualidad que, a su juicio, llegaba a todos los públicos para «denunciar el mal, y convencernos de que la bondad es el mejor negocio del mundo».<sup>1054</sup> Hernán escogió el segundo acto, en el que Maribel, ya instalada en la residencia de Marcelino, recibe a sus compañeras de profesión, Niní, Rufi y Pili, y se pone de manifiesto la contradicción en la que vive sumida la protagonista al negar su identidad y la de sus amigas. Por último, los poemas *Cae el sol*, de José Hierro, *Canto al hombre*, de Carmen Conde y jalonaban el repertorio teatral.

La primera noticia que tenemos de la compañía del Conservatorio de París en la gira de 1962 emplaza a sus miembros en Madrid. Gracias a la organización de la DGRC y al patrocinio del Ministerio de Educación Nacional y de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, así como el del embajador de Francia en la capital, Armand du Chayla, el 16 de julio la compañía ofreció un programa doble en el Teatro Español. *On ne badine pas avec l'amour*, en francés, debió inaugurar la primera parte del programa, a la que siguió *Les femmes savantes*, en español, donde Hernán asumió el papel del Actor que narra la fábula para acentuar el carácter farsesco de la obra. La segunda parte comprendía la antología *Mujeres* y el recital de *Cae el sol* y *Canto al hombre*. Al final, se escenificaron las escenas de *Maribel y la extraña familia*.<sup>1055</sup>

---

<sup>1053</sup> La edición de la obra que utilizamos no enumera los versos: LOPE DE VEGA: *Obras de Lope de Vega*, 11 vols., Madrid, Impr. de Galo Sáez, 1929; vol. 11, págs. 550-551. Hernán no extractó por completo el soliloquio de Antona (vv. 277-341), sino que suprimió algunos versos y modificó los últimos: «Yo me entiendo, Sancho, que quieren los hombres/mujeres alegres, cosas que relombren.../quien de gusto es rico,/no puede ser pobre», en LOPE DE VEGA: *Mujeres de Lope...*, ob. cit., pág. 2.

<sup>1054</sup> FPMV: programa de mano «El Liceo Español de París», s. impr., [¿1963?].

<sup>1055</sup> Ver «Teatro francés y español», *Madrid*, 16-VII-1962; P., «Los alumnos de Josita Hernán, en el Español», *Informaciones*, 17-VII-1962, pág. 7; J.M., «Así va la escena. Los alumnos del Conservatorio de París en el Teatro Español» *Madrid*, 16-VII-1962; OTERO, Carmen, «Los alumnos del Conservatorio de París», *El Alcázar*, 16-VII-1962; PÉREZ CEBRIÁN, José Luis, «Los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, en Madrid», *ABC*, 17-VII-1962, pág. 53; F., «Los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, en el Español», *Marca*, 18-VII-1962, pág. 10; J., «Teatro. Alumnos del Conservatorio de París, en el Español», *Arriba*, 18-VII-1962, pág. 21; T., «Español: Compañía del Conservatorio de

El 18 de julio la compañía actuó, precedida del grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina, en el Casino de Alcázar de San Juan con el patrocinio de la Delegación Local de Organizaciones del Movimiento. Se representaron *Maribel y la extraña familia* –las escenas variaron con respecto de la función de Madrid–,<sup>1056</sup> *Mujeres* y el recital. Quizá también actuó en la Ciudad Universitaria de Madrid y en la residencia de la Escuela Diplomática el 19 y el 20, pero no tenemos constancia documental.<sup>1057</sup>

#### 4.1.3.5. Curso 1962-1963

Formaban la nueva compañía del Conservatorio de París, Dominique Forte-Gex, Marie-Françoise Rumilly, Françoise Creillaud (Cailland), Françoise Bartot, Colette Gérard, Jean Chizat, Francis Rousseff, Jeanne Heuclin y Jean-Louis Bihoreau, con la colaboración de la actriz Marisol Jara, el regidor Montalbán y Fina de Calderón, cuya música acompañó algunas funciones que no podemos ubicar temporal o geográficamente.

Josita Hernán esbozó un proyecto de gira empezando por el repertorio, que dividió en las obras a representar en francés –*La Paix chez soi*, *Le chat d'angora* (*Le gora*) y *Le piano*, de Courteline–, exclusivas de la función en Madrid; y en español –*Prendas de amor*, de Lope de Rueda y *Estoy pensando en ti*, de López Rubio–, con una antología poética que llamó *Desde Berceo hasta hoy*. No tenemos certeza de que las obras de Courteline se representaran. En cualquier caso, *La paix chez soi* y *Le gora* presentan discusiones entre matrimonios burgueses sobre asuntos de tan poca importancia que sirven para ridiculizar a los personajes y su universo trivial. *Prendas de amor* reúne a dos pastores –fueron interpretados por mujeres– que discuten quién de ellos es el preferido por la pastora Cilena comparando los regalos que esta les ha ofrecido. La adaptación de Hernán actualizó los arcaísmos y simplificó ciertos versos. En cuanto al vestuario, prefirió

---

París», *Pueblo*, 20-VII-1962, pág. 12, y F.C.P., «La compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París, en el Español», *Dígame*, 24-VII-1962, pág. 39.

<sup>1056</sup> Ver ANF: 20040401/58, programa de mano «La Delegación local de Organizaciones del Movimiento presenta», Impr. M. Mata, Alcázar de San Juan, [¿1962?]; y C., «Los actos del 18 de julio. Alcázar de San Juan», *Lanza*, 23-VII-1962, pág. 8. En el elenco de esta función no figura el actor Jean-Pierre Maurin, que encarnaba a Don José, el administrador.

<sup>1057</sup> Ver MENÉNDEZ-CHACÓN, Manuel, «Josita Hernán descansa en Madrid», *Blanco y Negro*, 4-VIII-1962, págs. 92-94. Conocemos las fechas gracias a France Rumilly, alumna de esta promoción. Entrevista personal (París, 16 de abril de 2016).

la ropa habitual de las actrices. Al final del coloquio, añadió una acotación que subraya la dependencia de los pastores con respecto a Cilena y celebra el libre albedrío de la pastora.<sup>1058</sup> En el monólogo *Estoy pensando en ti* un oficinista mezcla una conversación telefónica real con un diálogo que mantiene mentalmente con su novia ficticia. Si se siguen las indicaciones del autor, la pieza se convierte en un exigente ejercicio, en el que el actor simula el resto de personajes y el mobiliario. Ambas obras plantean un triángulo amoroso, de carácter abierto, pues ni Cilena resuelve la disputa favoreciendo a sus admiradores, ni Juan aclara lo ocurrido. Por último, el recital *Desde Berceo hasta hoy* incluyó una conferencia impartida por José Hierro, *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y los poemas de Gonzalo de Berceo, Pedro Antonio de Alarcón, Bretón de los Herreros, Gabriel Celaya, García Lorca, Miguel Hernández, Tomás de Iriarte, Lope de Vega, Machado y Pemán. José Hierro viajó colaboró con Hernán y su compañía en Valladolid, Madrid y Alcázar de San Juan.

La profesora previó algunas localidades que, al final, no visitó con sus alumnos, como las Islas Canarias, un destino demasiado caro. Por lo menos, tuvo la seguridad de que el gobierno español obraría como anfitrión sufragando los viajes y proveyendo a sus alumnos el vestuario correspondiente.<sup>1059</sup> Que sepamos, la Dirección General de Teatro subvencionó la función en el Teatro María Guerrero con 13.000 pesetas.<sup>1060</sup>

Los alumnos llegaron a Valladolid el 12 de julio por la tarde. Al día siguiente, la compañía debutó en el Teatro Pradera, si bien estaba previsto que lo hiciera en el

---

<sup>1058</sup> «Aparece Cilena sin ser vista, se acerca a cada uno de los pastores y les hace una burla, después llama a un tercer pastorcillo, se abraza a él, le besa y desaparecen corriendo mientras Simón y Menandro están besando sus tesoros», en LOPE DE RUEDA: *Prendas de amor* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1963?]. Ej. mecan., en FSGAE: libretto NÑ 2767, cód. ob. 5.189.915, pág. 4. Véase una fotografía de este montaje, en H.M., «El Conservatorio de París, en Madrid», *Gran Mundo*, núm. 305, septiembre de 1963, s. pág.

<sup>1059</sup> Ver ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: f. mecan. s. f. [París, 1963]. Se infiere que este borrador es de 1963 porque el repertorio coincide con el que Hernán le comunicó a Caudrillier en el mes de junio de ese mismo año. Véase también ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: carta ms. fechada el 21 de junio de 1963 [París], de Hernán a Caudrillier.

<sup>1060</sup> Véase INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA: *Estudio sobre los medios de comunicación en España*, Madrid, IMNASA, 1964, págs. 930-946. Esta cantidad se adscribía a la partida «Aportaciones de diversa índole», cuyo montante era el más reducido del presupuesto destinado a la actividad teatral, 152.000 sobre 32.768.900 ptas., es decir, el 0,46%. Las cifras pertenecen a la relación de subvenciones concedidas al teatro por la Dirección General de Teatro desde julio de 1962 hasta noviembre de 1963.

Auditorio del Campo Grande. La función fue anunciada con un día de antelación.<sup>1061</sup> No fue gratuita –se fijó un «precio popular», de entre 5 y 10 pesetas– y formó parte de los Festivales de Verano de la ciudad, una iniciativa que el ayuntamiento había organizado a través de la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular. El programa empezó con una introducción explicativa de Hernán. La primera parte comprendió *Prendas de amor y Estoy pensando en ti*. Después, José Hierro y los actores ofrecieron *Desde Berceo hasta hoy*. Según *El Norte de Castilla*, la acogida mostrada por el público no fue satisfactoria. El diario lamentó que fueran «unos estudiantes franceses [...] quienes vinieran a mostrarnos y a recordarnos nuestra literatura. [...] Nos ofrecieron algo muy nuestro que, la mayoría del público, no supo recoger».<sup>1062</sup>

En Madrid la compañía se alojó en la residencia diplomática de la Ciudad Universitaria.<sup>1063</sup> El día 16 participó en *Érase una vez*, de TVE. En un espacio de quince minutos ofreció *Prendas de amor y Estoy pensando en ti*, con mala crítica.<sup>1064</sup> Al día siguiente, representó en el Teatro María Guerrero *La paix chez soi*, *Prendas de amor*, *Estoy pensando en ti*, y la antología poética. La función acabó con el *El bululú ayer y hoy*. *Pequeña antología escenificada de la literatura española*, por Manuel Collado.<sup>1065</sup>

---

<sup>1061</sup> Ver ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: f. mecan. s. f. [París, 1963].

<sup>1062</sup> A.M. de P., «Festivales de verano. Anoche, en Pradera, actuó la compañía del Conservatorio Dramático de París», *El Norte de Castilla*, 14-VII-1963, pág. 8. Ver también, «Festivales de verano», *El Norte de Castilla*, 10-VII-1963, pág. 9; «Festivales de verano», *Diario Regional*, 11-VII-1963, pág. 10; Leandro, «Pradera. Actuación de la Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París en los Festivales de Verano», *Diario Regional*, 14-VII-1963, pág. 16, y «Junta provincial de Información, Turismo y Educación Popular», *El Norte de Castilla*, 16-VII-1963, pág. 3.

<sup>1063</sup> ANF, 19900302/32, carpeta «Tournée en Espagne-1961»: f. mecan. s. f. [París, 1963], doc. cit.

<sup>1064</sup> La crítica cargó contra la pronunciación de los actores. Por ejemplo: «[...] solo entendíamos del todo, el español de Françoise Rumilly», en RAMÍREZ PASTOR, Diego, «La pequeña pantalla. Con miel y con hiel», *Hoja del Lunes* (Barcelona), 22-VII-1963, pág. 17; o, también: «Aquello olía a chapucinada colegial impropia de TVE y de la madurez consciente de nuestros espectadores, que posiblemente tenían otras referencias de los alumnos franceses del Conservatorio de París», en Viriato, «Crónica de televisión. “Lo” de Josita Hernán», *Hoja del Lunes*, 22-VII-1963, pág. 6.

<sup>1065</sup> Ver «Los alumnos de Josita Hernán en el María Guerrero», *El Alcázar*, 18-VII-1963, pág. 29 y «Arriba el telón. La compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París, en el María Guerrero», *Dígame*, 23-VII-1963, pág. 39. Remitimos, por otra parte, al texto del espectáculo de Manuel Collado, *El bululú ayer y hoy*. *Pequeña antología escenificada de la literatura española*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09310, expt. 334/59.

El 18 de julio la compañía actuó en la explanada de la bodega de La Unión, en Alcázar de San Juan, que fue cedida por el aula de cultura. Según la prensa, es posible que se grabaran algunas escenas ante El Doncel para el NO-DO.<sup>1066</sup> El día 20, los alumnos de Hernán habrían actuado en el Teatro Rojas de Toledo, y es posible que también lo hicieran en el Corral de Comedias de Almagro. Hay noticia de otra posible función en Valdepeñas (Ciudad Real), que no hemos podido verificar.<sup>1067</sup> La gira terminó en Cuenca el día 24, en la Iglesia de San Miguel, su repertorio completo, si bien el recital sirvió como entreacto y *Prendas de amor* contó con el acompañamiento musical de Fina de Calderón. El día 26 los estudiantes regresaron a París.<sup>1068</sup>

#### 4.1.3.6. Curso 1964-1965

En 1965 los integrantes de la compañía del Conservatorio de París fueron Sylvia Bastou, Vivianne Elbaz, Jacqueline Holtz, Karine Lépine, Gérard Ortega, Gérard Tissot, Francis Rousseff y Marie-France du Sorbiers. Su profesora escogió dos sainetes –y, según los programas de mano, pues no es seguro que se representara en ninguna función, *La seconde surprise de l'amour*, de Marivaux– para explorar la sonoridad de la pronunciación de palabras «puramente españolas y muchas veces de “argot”» con el acento francés de sus alumnos. Además, según Hernán, el sainete constituía para ellos una fuente de conocimiento de los tipos codificados y, en fin, de la cultura española, «la cosa pequeña y entrañable de España».<sup>1069</sup> El matrimonio es uno de los temas que vertebraba el repertorio. Lo expone primero *Almacén de novias*, de Ramón de la Cruz, que Hernán

---

<sup>1066</sup> Ver C., «En un lugar de la Mancha. El 18 de julio en la provincia», *Lanza*, 22-VII-1963, pág. 8 y H.M., «El Conservatorio de París, en Madrid», *Gran Mundo*, núm. 305, cit. Es posible que la compañía ofreciera una función en El Doncel, tal y como recuerda una de las alumnas de esta promoción. Entrevista personal con France Rumilly (París, 16 de abril de 2016).

<sup>1067</sup> La prensa anunció «varias representaciones de la compañía del Conservatorio de París» «para la gran feria de agosto» patrocinadas por el ayuntamiento la Jefatura Local del Movimiento. Ver GARCÍA DE LA MORA, «Campo de Criptana, cabecera de la ruta de los Molinos. Valdepeñas recibirá a Josita Hernán», *Madrid*, 18-VII-1963, pág. 19.

<sup>1068</sup> Ver Cerdán, Julio, «La Compañía del Conservatorio de París actuará esta noche en la iglesia de San Miguel», *Diario de Cuenca*, 24-VII-1963, pág. 8; «Anoche actuó con éxito el grupo artístico del Conservatorio de París», *Diario de Cuenca*, 25-VII-1963, pág. 8, y H.M., «El Conservatorio de París, en Madrid», *Gran Mundo*, núm. 305, cit., s. pág.

<sup>1069</sup> M.A.V., «Josita Hernán...», cit.

refundió para adaptarla a las circunstancias de la gira y al número de actores disponible. La acción de este entremés de figuras transcurre en la calle y en el salón de una casa: un ingenuo pretendiente dispuesto a desposarse con la mujer ideal, acude a un almacén de novias donde no solo no encuentra lo que busca –ante él desfilan varias mujeres–, sino que se ve obligado a casarse. La profesora actualizó ciertas expresiones para facilitar la comprensión del público y modificó parte del texto favoreciendo las rimas que simplificaran la labor de los alumnos. Mientras que la obra original concluye con la inesperada boda doble del pretendiente y de su criado, Hernán varió el final ampliando las últimas palabras del administrador del almacén, Don Blas, para asentar que la fatuidad masculina requiere un castigo.<sup>1070</sup> Quizá la profesora escogió este sainete para trabajar las variopintas figuras que se presentan en el desfile.<sup>1071</sup> La dificultad del lenguaje en *Los milagros del jornal* es considerable, si bien el mayor peso, que recae sobre la Señá Polonia, lo asumió Hernán al intervenir como actriz en la obra. También se esforzó por actualizarla con una escenificación contemporánea y sencilla, a través del vestuario y del empleo de escaso mobiliario.<sup>1072</sup> Para terminar, la profesora incluyó un recital de poesía

---

<sup>1070</sup> «Ah, señores, es sabido/que en acudiendo al reclamo/donde hay solteras no hay medio/ninguno escapa del lazo.../Sirva de escarmiento a alguno/que burlador es burlado y cambie la/moraleja, si es gustoso, por aplausos», en CRUZ, Ramón de la: *Almacén de novias. Refundición sobre textos de Don Ramón de la Cruz* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1965?]. Ej. mecan., en FSGAE: libretto NÑ 3290, cód. ob. 2.901.929, pág. 5. Hernán tomó los versos que prologan *Almacén de novias* en la edición de 1786: «Boquirrubios, ojo alerta:/que en acudiendo al reclamo,/donde hay solteras y viudas,/pocos escapan del lazo», en CRUZ, Ramón de la: *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, 10 vols., Madrid, Imprenta Real, 1786; vol. 2, pág. 199.

<sup>1071</sup> La clasificación de Gatti sitúa *Almacén de novias* en el grupo de los sainetes censorios o de figuras, pues sigue el esquema del desfile de figuras y el examen correspondiente. Así, «sin intriga organizada, todo su valor reside en la procesión de personajillos que encarnan con preferencia, más que vicios morales abstractos, defectos sociales, amaneramientos individuales, vanidades o errores directamente ligados a las circunstancias de aquella época», en CRUZ, Ramón de la: *Doce sainetes*, (ed., pról. y n. de José Francisco GATTI), Barcelona, 1972, Labor, págs. 23-24.

<sup>1072</sup> La pieza y, en general, la obra de Arniches, habían sido objeto de revisión en *Primer Acto* antes de que Miguel Narros repusiera *Los milagros del jornal* en 1964 con un montaje próximo a la época del estreno. La revista subrayó la necesidad de recuperar al autor con una mirada intemporal que favoreciera la dimensión social de la tragicomedia en detrimento de la estética arcaizante del sainete. Ver J.M., «“Los milagros del jornal”, de Carlos Arniches», *Primer Acto*, núm. 60, enero de 1965, págs. 45-46. Amplíese con el monográfico que *Primer Acto* (núm. 40, febrero de 1963) dedicó al género chico y al teatro de Arniches.



francesa clásica y moderna, y otro de poesía española popular, que llamó *Desde el Zehel andaluz*, así como una antología popular con canciones y bailes, en los cuales ellas lucían refajo y un pequeño corpiño.<sup>1073</sup>

La gira comenzó en la provincia de Valladolid bajo el patrocinio de la DGRC y la Direction générale des relations culturelles, la colaboración de Cultura Popular de la Dirección General de Información y Turismo, y la de los ayuntamientos de Valladolid, Medina del Campo e Íscar. El itinerario se alteró al sustituir Medina del Campo por la localidad de Cabezón de Pisuerga y por retrasar la función en Íscar.<sup>1074</sup> El 10 de julio el Auditorium Campo Grande de Valladolid acogió la actuación inaugural de la gira. El programa había sido anunciado el día anterior a «precios populares». La representación formaba parte de los Festivales de Verano de la ciudad, organizados por la Dirección General de Información y el ayuntamiento. El programa contenía *Almacén de novias*, *Los milagros del jornal*, el recital poético y la antología popular.<sup>1075</sup> El día 12 la compañía actuó en la Plaza del Barrio Nuevo de Cabezón de Pisuerga. Ofreció *Los milagros del jornal* y *Desde el Zehel andaluz* gracias al apoyo de la Delegación de Información y Turismo. No podemos determinar si la función complementó el Cursillo de Extensión Cultural del Departamento de Acción Política que, a lo largo de aquella semana, se celebró en la localidad. Según Hernán, ella y sus alumnos pernoctaron en el Castillo de La Mota de Medina del Campo.<sup>1076</sup> Al día siguiente, en el Teatro Lobjeón de Íscar, la compañía escenificó el repertorio completo, con el patrocinio de la Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular.

El 15 de julio de 1965 se presentó en el Teatro María Guerrero de Madrid. Esta función única fue posible gracias a la DGRC, la Direction générale des relations

---

<sup>1073</sup> Ver FPGO: fotografía «Antología popular con canciones y bailes», anón., [¿1965?].

<sup>1074</sup> Ver FPGO: programa de mano «Compañía del Conservatorio de París», s. impr., [¿1965?].

<sup>1075</sup> Ver «La Compañía del Conservatorio de París, esta noche en el Auditorium», *El Norte de Castilla*, 10-VII-1965, pág. 2; C., «Anoche, en el Auditorium. Representación teatral por la Compañía del Conservatorio de París», *El Norte de Castilla*, 11-VII-1965, pág. 10, y M.A.V., «La Compañía del Conservatorio de París en el Auditorio», *Diario Regional*, 11-VII-1965, pág. 10.

<sup>1076</sup> Ver «El Cursillo de Extensión Cultural en Cabezón», *Diario Regional*, 13-VII-1965, pág. 6; «Crónica de la región. Se celebra el Cursillo de Extensión Cultural», *El Norte de Castilla*, 13-VII-1965, pág. 6; «Crónica de la región. Íscar», *El Norte de Castilla*, 13-VII-1965, pág. 6; MUÑOZ LORENTE, Rafael, «Pinitos flamencos de cuatro chicas francesas», *Pueblo*, 20-VII-1965, pág. 16. Jacqueline Holtz, alumna de la promoción, recuerda que, en Cabezón de Pisuerga, actuaron en un terreno arenoso. Dos carros alineados constituían la escenografía. Entrevista personal con Jacqueline Holtz (París, 8 de febrero de 2014).

culturelles y al ayuntamiento, además de la colaboración del Ministerio de Información y Turismo. La entrada se realizó por el patio de butacas y fue acompañada de un recitado, seguido de la representación de *Almacén de novias* y *Los milagros del jornal*, para concluir con el recital de poesía. Pese a la dificultad del lenguaje de los sainetes, la crítica destacó el esfuerzo de los actores por expresarse con corrección y reconoció el valor añadido que el acento francés confería a las obras.<sup>1077</sup>

El 17 de julio la compañía del Conservatorio actuó en la Plaza de Toros de Alcázar de San Juan con el patrocinio de la Jefatura Local del Movimiento. Esta función, que no fue gratuita, formó parte de la conmemoración del XXIX aniversario de la sublevación militar de 1936. Los alumnos intervinieron en la segunda parte del programa de las fiestas interpretando *Almacén de novias* y *Los milagros del jornal*.<sup>1078</sup> El día 18, de camino a Toledo, Hernán y sus alumnos visitaron Consuegra (Toledo), donde fueron recibidos por una comisión municipal. Más tarde, la compañía actuó en el Teatro Rojas de la capital gracias al Ayuntamiento de Toledo.<sup>1079</sup> No conocemos el resto de localidades de la gira ni cuándo finalizó, aunque es posible que actuaran en el Corral de Comedias de Almagro.

---

<sup>1077</sup> Ver ALBALÁ, A., «Teatro. La compañía del Conservatorio de París, en el María Guerrero», *Ya*, 16-VII-1965, pág. 31; «Ayer, en el María Guerrero», *Informaciones*, 16-VII-1965, pág. 9; SAN MARTÍN, Hebrero, «La ciudad de noche. Josita Hernán, de nuevo en Madrid», *Madrid*, 16-VII-1965, pág. 10; ÁLVAREZ, Carlos Luis, «La compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París en el teatro María Guerrero», *ABC*, 17-VII-1965, pág. 71; M.C., «Los alumnos del Conservatorio de París, en el María Guerrero», *Marca*, 17-VII-1965, pág. 11; «Teatro. Noticias. Josita Hernán y sus alumnos, en el María Guerrero», *El Alcázar*, 17-VII-1965, pág. 37; «Alumnos del Conservatorio de París», *Marca*, 19-VII-1965, pág. 11; TÉLLEZ MORENO, José, «Crónica de teatro. La compañía del Conservatorio de Arte Dramático París, en el María Guerrero», *Hoja Oficial del lunes*, 19-VII-1965, pág. 5, y GALINDO, Federico, «“Almacén de novias” y “Los milagros del jornal”, en el María Guerrero. Presentación de la compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Dígame*, 20-VII-1965, s. pág. Ver también FPGO: programa de mano, «Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», s. impr., [Madrid, ¿1965?]; y FPSY: fotografía «“Los milagros del jornal”», anón., [¿1965?].

<sup>1078</sup> Ver «Los actos del 18 de julio en Alcázar de San Juan y Almagro», *Lanza*, 22-VII-1965, pág. 8; «Programa de actos», *Boletín municipal del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan*, año XI, núm. 111, y «Festival teatral folklórico», *Boletín municipal del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan*, año XI, núm. 112. Ver, además, FPGO: programa de mano, «Una vez más, Josita Hernán», s. impr., [¿1965?].

<sup>1079</sup> Véase «Josita Hernán y los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París visitan nuestra ciudad», *La Centinela*, núms. 29-30, julio-agosto de 1965, pág. 8; y, además, FPGO: programa de mano «El alcalde de Toledo», s. impr., 1965.

#### 4.1.3.7. Curso 1965-1966

Al término del curso 1965-1966 los actores Bernard Alane, Dominique Bailly, Sylvia Bastou, Christian Bujeau, Jeanne Heuclin, Pierre Kalinowski, Michèle Pruvost y Gérard Ortega, y Jean-Louis Bihoreau, como regidor, integraron una nueva compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París. Josita Hernán confeccionó un repertorio trabado por el género farsesco, en el que triunfan, en sucesivos enredos, la heterodoxia en sus formas de la lujuria y la avaricia. Escogió *Nuestra Señora*, de Arniches, con el propósito de actualizarla, tal y como muestra una fotografía tomada durante una de las representaciones fuera de Madrid: predomina la sencillez en la propuesta escenográfica, gracias al escaso y sencillo mobiliario y la vestimenta habitual que lucieron los actores.<sup>1080</sup> En la fonda de un pueblo, seis personajes protagonizan un enredo matrimonial que se deshace sin consecuencias negativas: Casto y Pura pasan por cónyuges ante San Pedro; Casto y Esperanza (esposa de San Pedro), ante Pelayo (esposo, infiel, de Pura). El diálogo entraña la dificultad propia de los juegos de palabras y la agilidad con que debe ejecutarse. El repertorio tomó dos farsas del *Retablo jovial* que Casona escribió en el exilio. Como indica Rey Faraldos, el *Retablo* reúne cinco piezas, basadas en la tradición popular, cuya forma se adscribe en la tradición dramática de la farsa medieval, la *commedia dell'arte* y los entremeses del teatro áureo español: *Sancho Panza en la Ínsula*, *Entremés del mancebo que se casó con mujer brava*, *Farsa del cornudo apaleado*, *Fablilla del secreto bien guardado* y *Farsa y justicia del Corregidor*.<sup>1081</sup> Por motivos de censura Hernán varió el título de la tercera, resultando el paradójico *Farsa del engañado, apaleado y contento*.<sup>1082</sup> Encontramos, de nuevo, un enredo matrimonial: Egano abandona

---

<sup>1080</sup> Ver FPGO: fotografía «Representación de “Nuestra señora”», anón., [¿1966?].

<sup>1081</sup> CASONA, Alejandro: *Retablo jovial* (ed. Gloria REY FARALDOS), Madrid, Castalia, 1998, pág. 32. Peral Vega sitúa esta pieza en el centro del retablo, como exponente asimismo del teatro renovador a partir de la farsa carnavalesca. Ver «El concepto de farsa en el teatro de Casona», en Antonio FERNÁNDEZ INSUELA, y otros (eds.): *Actas del “Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)”*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, Nobel, Oviedo, 2004, págs. 443-450.

<sup>1082</sup> La palabra «cornudo» fue censurada. Precisamente, el prólogo de la pieza advierte de la incidencia de «esos enemigos del género humano que son los censores», y de su actitud habitual: «Manía es esta de hipócritas timoratos, que tienen más miedo a las palabras que a las cosas. Ninguna palabra es mala por sí misma, y más a menudo está la malicia en los oídos del que escucha que en los labios del que cuenta», en CASONA, Alejandro: *Retablo jovial* (ed. María de las Mercedes MARCOS SÁNCHEZ), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, págs. 156-158. No podemos determinar si Hernán suprimió este prólogo.

el hogar para atender un negocio, sin sospechar que se trata de una estratagema del criado Anichino para acercarse a su esposa Beatriz. Un nuevo engaño instauro un nuevo orden: los amantes hacen creer a Egano que Anichino tentó a Beatriz para probar su fidelidad, pero esta le rechazó y, así, ridiculizado –debe travestirse con toca y vestido y croar como un sapo– y apaleado, el marido queda satisfecho por la lealtad de ambos. Su escenificación no precisaba apenas mobiliario, si bien, contó con vestuario de época.<sup>1083</sup> Parece que *Fablilla del secreto mal [sic] guardado* se pensó para ser representada en algunas localidades, aunque quizá desapareció del repertorio.<sup>1084</sup> La acción sucede en la cocina de una casa de aldeanos. Juanelo no quiere que nadie se entere de que ha encontrado un tesoro. Como su esposa es incapaz de guardar un secreto, Juanelo le comunica el hallazgo mezclándolo con anécdotas fantasiosas, de modo que nadie pueda creer en sus palabras. La parte francesa del repertorio comprendió algunas escenas de amor de *Cyrano de Bergerac* (Rostand), *Andrómaca* (Racine) *Ondine* (Giraudoux) y *Les caprices de Marianne* (Musset)

Por primera vez en el transcurso de esta actividad, Hernán debió solicitar el permiso de autorización a la Junta de Censura Teatral para representar el repertorio. Pudo deberse a que la profesora se apoyó en el SUT para prolongar la gira por la provincia de Jaén. Así, la compañía del Conservatorio, junto con el Teatro Popular Universitario de Barcelona –en cuyo repertorio llevaba a Cervantes, García Lorca, Lope de Rueda y otros– participó en la quinta Campaña de Educación Popular del SUT.<sup>1085</sup> La solicitud de autorización para representar *Nuestra señora*, *Fablilla del secreto bien guardado* y *Farsa del engañado, apaleado y contento* se realizó bajo la denominación de «Compañía Teatral Conservatorio de París». Sin embargo, en el nombre y domicilio del peticionario figuraba la Delegación Nacional-Comisaría para el SEU, como parte de la Campaña del SUT. Las obras se presentaron al mismo tiempo. *Nuestra señora* fue autorizada sin cortes, para mayores de 14 años, el 19 de julio de 1966. En cuanto a la de Casona, el dictamen acordado por la Junta adoptó la preceptiva del censor Sebastián Bautista de la Torre que condicionaba la representación para mayores de 18 años si esta incluía todas las farsas

---

<sup>1083</sup> Ver FPGO: fotografía «Representación de “Farsa del engañado, apaleado y contento”», anón., [¿1966?].

<sup>1084</sup> Véase FJM: T-Pro-Con-N, programa de mano «Compañía del Conservatorio de París en su gira por España», s. impr., [¿1966?].

<sup>1085</sup> Ver ALDEA, Juan de la, «Información de la provincia. Cuatro días por los cerros de Úbeda», *Jaén*, 28-VIII-1966, pág. 13. La campaña se realizó en Jaén, entre julio y agosto, y participaron 350 universitarios.

del *Retablo*. Si se representaban de forma aislada, *Fablilla del secreto bien guardado* y *Farsa y justicia del Corregidor* se autorizaban para todos los públicos, no así *Farsa del cornudo apaleado* porque, como argumentó el censor Martínez Ruiz, «Va el marido vestido de mujer, mientras Beatriz y Anichino cumplen con lo que cuenta el Decamerón. Y todos tan felices».<sup>1086</sup> Según la solicitud de autorización, el recorrido de la compañía del Conservatorio de París junto al SUT abarcó del 20 al 24 de julio y las localidades de Jaén, Linares, Orcera –que no hemos logrado documentar– y Úbeda.<sup>1087</sup> Los programas de mano recopilados indican que las funciones en provincias fueron patrocinadas por la Dirección General de Información a través de Cultura Popular, mientras que la actuación en el Teatro Beatriz de Madrid contó con el patrocinio de la DGRC y la Direction générale des relations culturelles.

El 18 de julio los alumnos de Hernán representaron *Nuestra Señora y Farsa del engañado, apaleado y contento* en el atrio de la Iglesia de San Francisco de Alcázar de San Juan con motivo del XXX aniversario de la sublevación militar de 1936. Al acto asistieron autoridades provinciales y municipales.<sup>1088</sup> Antes de abandonar la localidad, la compañía escenificó *Farsa del engañado, apaleado y contento* utilizando como escenario el molino de Hernán, El Doncel. La función fue registrada por el NO-DO. De este noticiario, núm. 1230-A, es interesante anotar que el locutor no menciona a Casona como autor de la obra, de la que solo se dice que es «una comedia española de capa y espada, en la que no falta ninguno de los ingredientes de la época: marido burlado, dueña complaciente, galán pegadizo y... todo lo demás».<sup>1089</sup> Después, la compañía se apeó en Ruidera, donde disfrutó de una recepción nocturna organizada por las Veladas Literarias en el Club Las Lagunas, a la que asistieron el subjefe provincial del Movimiento José

---

<sup>1086</sup> Ver AGA: 73/09552, expt. 205/66.

<sup>1087</sup> Según el anuario de la edición de 1966 de Festivales de España, la «Compañía del Conservatorio de París» ofreció doce funciones en Alcázar de San Juan, Almagro, Consuegra, Escalona, Jaén, Linares, Madrid, Orcera, Ruidera, Toledo, Torrijos y Úbeda como parte del programa oficial. Véase MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO: *La cultura popular y los Festivales de España 1966*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1967, págs. 140 y 173.

<sup>1088</sup> Ver Interino, «Inauguraciones y diversos actos», *Lanza*, 21-VII-1966, pág. 8.

<sup>1089</sup> Ver NO-DO, núm. 1230A (1 de agosto de 1966), en RTVE.es/Filmoteca, en línea, en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1230/1477309/> (fecha de consulta: 15 de febrero de 2015). Hay más imágenes de esta función, en FPGO: «Representación de “Farsa del engañado, apaleado y contento” ante El Doncel», anón., [¿1966?], y «Fin de la representación de “Farsa del engañado, apaleado y contento” ante El Doncel», anón., [¿1966?].

María Martínez Val y el Presidente de la Diputación, José María Aparicio Arce. En el entorno de la Laguna Colgada los jóvenes actores representaron «en forma de ensayo» *Nuestra Señora*. También en fecha desconocida, la compañía actuó en el Corral de Comedias de Almagro en colaboración con el SUT.<sup>1090</sup>

El día 20 la compañía representó en Úbeda (Jaén), en la Plaza de Santa María, *Nuestra señora y Farsa del engañado apaleado y contento*. Con anterioridad al 27 de julio, actuó en el Teatro Principal de Siles (Jaén), «magníficamente adornado». Quizá en términos algo exagerados, el cronista de *Jaén* centró su atención en la cantidad de público —«que abarrotaba el local»— y no tanto en la presencia de Hernán en la localidad, a quien apenas se refirió: «De los pueblos cercanos y hasta lejanos se desplazaron gran cantidad de asistentes y de las aldeas [...] bajaron andando por veredas y senderos de la Sierra Segura, algunos hasta tres horas de camino, para asistir a la representación [...]».<sup>1091</sup> La Campaña de Educación Popular del SUT gozó de una estimable cobertura mediática en *Jaén*, pero el diario celebró particularmente las funciones de teatro que se habían celebrado a lo largo de la campaña. El mismo elogio servía de acicate para reclamar a las autoridades competentes —en términos muy considerados— la visita de otros grupos artísticos, aunque solo fuera con motivo de las festividades locales.<sup>1092</sup>

En Madrid, la agrupación se presentó el 26 de julio en el Teatro Beatriz bajo el patrocinio de las DGRC y la Direction générale des relations culturelles, para ofrecer *Nuestra Señora y Farsa del engañado y contento* y el compendio «Escenas de Amor del Teatro Francés». Las críticas, asépticas como de costumbre, centraron su atención en Arniches, cuya pieza se acusó de intrascendente. Las alusiones a la farsa de Casona se limitaron a referenciar su origen, un cuento de Bocaccio. Lorenzo López-Sancho señaló que el acento francés añadía «como una irrealidad suave al movimiento cómico, acelerándolo, agudizándolo, para placer del auditorio».<sup>1093</sup> Además de las funciones

---

<sup>1090</sup> Ver BEÑO, «Josita y su grupo, en Ruidera», *Lanza*, 24-VII-1966, pág. 7, y SAN MARTÍN, Carlos M.<sup>a</sup>, «Crónicas nacionales. Actores franceses en el Corral de Comedias», *ABC*, 31-VII-1966, pág. 66.

<sup>1091</sup> PLAZA, Antonio, «Velada en Siles, a cargo de los actores del Conservatorio de París», *Jaén*, 27-VII-1966, pág. 9. Véase también «Información de la provincia. Úbeda. Actuó con éxito la Compañía de Arte Dramático del Conservatorio de París», *Jaén*, 23-VII-1966, pág. 10.

<sup>1092</sup> ALDEA, Adolfo, «Desde las ocho puertas. Festivales de España», *Jaén*, 23-VII-1966, pág. 11; «La juventud y el arte popular», *Jaén*, 30-VII-1966, pág. 5, y «Festivales de España», *Jaén*, 10-VIII-1966, pág. 5.

<sup>1093</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Teatro español por actores franceses, en el Beatriz», *ABC*, 28-VII-1966, pág. 75; y ver GÓMEZ PICAZO, Elías, «Crónica de la Villa», *Madrid*, 27-VII-1966, pág. 6; I. «La

señaladas, es posible que el itinerario de la compañía, de unos veinte días de duración, incluyera Escalona, Toledo, Torrijos y, quizá, otras localidades.<sup>1094</sup>

#### 4.1.3.8. *Curso 1966-1967*

Gilles Cajelle, Sylvie Feit, Pauline Meyer, Christian Mousset, Christiane Thierry, Catherine Salviat, Laurence Walton y Laurent Weismann formaron parte de la compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en el verano de 1967. Josita Hernán no obtuvo la habitual subvención española para organizar la gira teatral, por lo que ella misma asumió una proporción del gasto total, casi 41.500 pesetas.<sup>1095</sup> Sí contó, al menos, con una ayuda económica de 26.000 pesetas, propuesta por Alejandro Torres Martín, para que la compañía actuara en tres localidades de Toledo.<sup>1096</sup> Los decorados eran de Antonio Román, Vicente Rico, Lizarazu E. Hijos y Deogracias de la Guardia.

---

compañía del Conservatorio de París, con la dirección de Josita Hernán, en el Beatriz», *Informaciones*, 27-VII-1966, pág. 13; J. «Presentación de la compañía del Conservatorio de París, en el María Guerrero [sic]», *Arriba*, 27-VII-1966, pág. 23; LÓPEZ-DELPECHO, Luis, «Vida musical. La Compañía del Conservatorio de París, en el Beatriz», *Ya*, 27-VII-1966, pág. 28; MARQUERIE, Alfredo, «La compañía del Conservatorio de París, en el Beatriz», *Pueblo*, 27-VII-1966, pág. 12; TUÑÓN, Amparo, «Los alumnos del Conservatorio de París hacen teatro español en Madrid», *El Alcázar*, 27-VII-1966, pág. 27; FIGUEROA, G., «Crónica de teatro. Magnífica actuación de los alumnos del Conservatorio de París», *Hoja Oficial del lunes*, 1-VIII-1966, pág. 5; GALINDO, F., «Arriba el telón. La compañía del Conservatorio de París, en el Infanta Beatriz», *Dígame*, 2-VIII-1966, pág. 38, y «La semana de Talía. Fotos Santos Yubero», *Dígame*, 2-VIII-1966, pág. 47. Asimismo, puede consultarse el programa de mano de la función, en FPGO: «Las Direcciones Generales de Relaciones Culturales Francesa y Española», s. impr., [¿1966?].

<sup>1094</sup> Ver GALLART, «Una española...», cit. y «La torre de Babel. Jóvenes franceses hacen teatro español», *Blanco y Negro*, 20-VIII-1966, pág. 8.

<sup>1095</sup> Ver ANF: 20040401/58, presupuesto mecan. s. f. [1967]. Al ser preguntada por la prensa sobre cómo había realizado la gira, Hernán aprovechó para manifestar su descontento con ciertas autoridades públicas españolas: «Me alegro que preguntes esto. En años anteriores tuve una subvención del Ministerio de Información y Turismo. Este, no, y me ha costado la broma más de cuarenta mil ptas. El gobierno francés les paga a los chicos el viaje de ida y vuelta, pero salvo algunas ayudas –en Toledo, por ejemplo, que se portaron francamente bien y nos alojaron tres días, y el SUT, que nos subvencionó cuatro–, todo lo demás ha ido a mi cargo. Y calcula, veintiún días, diez personas jóvenes y actuando...», en BELANGUER, Ángela, «El museo de Josita Hernán en la Ruta del Quijote», *Arriba*, 22-X-1967, pág. 67.

<sup>1096</sup> La propuesta se aprobó en la sesión del 30 de junio de 1967 del Pleno de la Corporación Provincial. *Provincia*, núm. 59, 1967, pág. 92. Este documento se encuentra disponible en línea, en: <http://www.diputoledo.es/archivos/archivo/revistas/1967-59.pdf> (Fecha de consulta: 13 de junio de 2016).

Hernán compuso el repertorio en dos partes. La primera presentaba cuatro dobles escenas de teatro comparado: *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón y *Le menteur*, de Corneille; *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro y *Le Cid*, de Corneille; *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara y *La reine morte*, de Montherlant; y *Don Juan*, de Molière y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. La segunda parte –que pudo haberse llamado «El servicio universitario del trabajo»– integraba las comedias de Enrique Jardiel Poncela y Luis Quiñones de Benavente, y poemas de García Lorca escenificados.<sup>1097</sup> A diferencia de la serie de teatro comparado, solo para Madrid, el resto de obras se representaron durante la gira en provincias. De Jardiel Poncela, la profesora escogió *A las seis en la esquina del bulevar*. Para comprobar la fidelidad del hombre al que ambas desean, Cecilia y Casilda –esposa y antigua amante de Rodrigo, respectivamente– le tienden una trampa, por la cual una admiradora ficticia le propone una cita. Rodrigo no acude a esta porque el portero no le da el recado a tiempo. Su hipocresía queda en evidencia cuando se queja, ante Cecilia, de que, por culpa del despiste del portero, ha malogrado un gran negocio. Hernán escogió el entremés de Quiñones de Benavente *Los muertos vivos*, escrito para propiciar el juego escénico con la ambigüedad del actor Juan Rana (Cosme Pérez), desdoblado en la acción: Cosme niega la mano de su hermana a Juan, quien, sin embargo, la consigue engañando al resto de personajes. Ambas piezas comparten la pugna, mediante el engaño, entre dos personajes, por el ser querido, y el virtual equívoco que, dado el parecido, se establece entre ambos. La segunda parte del repertorio concluía con la escenificación de *Diálogo del Amargo* y *Canción de la madre del Amargo* (*Poema del Cante Jondo*, 1921), que los actores interpretaron de forma coral.<sup>1098</sup>

Como el año anterior, Hernán se apoyó en el SUT para realizar la gira. Esta vez, la solicitud de autorización para representar *Diálogo del amargo*, *Los muertos vivos* y *A las seis en la esquina del bulevar*, fue suscrita por la delegada María Teresa García Alba en nombre del SUT para la Comisaría del SEU, el 1 de julio. El cuadro artístico no mencionaba al Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París sino al «Grupo de Teatro Popular Universitario» para la Campaña de Educación Popular. Pese a que en la solicitud no se indican los lugares de actuación, la Campaña de Educación Popular de

---

<sup>1097</sup> Ver GALINDO, F., «Arriba el telón. La compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Dígame*, 1-VIII-1967, pág. 47

<sup>1098</sup> Ver GARCÍA LORCA, Federico: *Diálogo del Amargo* (adapt. Josita Hernán). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09604, expt. 204/67.



aquel año se desarrolló en las comarcas de Cáceres y Almería. La Junta Teatral autorizó las obras sin cortes y para todos los públicos.<sup>1099</sup> No sabemos cuándo comenzó la gira, pero quizá lo hiciera en el cigarral de Fina de Calderón, en Toledo.<sup>1100</sup>

En Alcázar de San Juan la compañía permaneció dos días. En la primera jornada los alumnos escenificaron en plena llanura manchega *Diálogo del Amargo* utilizando dos sillas de mimbre y un cuchillo. Las actrices se caracterizaron de luto –vestido y pañuelo en la cabeza negros– salvo Catherine Salviat, de blanco y con el cabello descubierto. Los actores intervinieron vestidos de forma actual. Más tarde, ofrecieron esta representación en el Museo Arqueológico Fray Juan Cobo. La compañía dedicó la segunda jornada a visitar la localidad en compañía del alcalde, Eugenio Molina.<sup>1101</sup> El 22 de julio actuó en el Corral de Comedias, gracias al patrocinio de la Dirección General de Información y la colaboración del Ayuntamiento de Almagro. Se representó *A las seis en la esquina del bulevar*, *Diálogo del Amargo* y *Los muertos vivos*.<sup>1102</sup>

En el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, el 29 de julio, los alumnos ofrecieron dos funciones. El entremés se escenificó con una iluminación expresionista y vestuario de época. La recepción crítica fue positiva –hubo menos cobertura mediática que en ocasiones anteriores–, salvo la de la poesía lorquiana. Juan Emilio Aragonés señaló, como aspectos negativos, una entonación distante y la ausencia del acento andaluz.<sup>1103</sup>

---

<sup>1099</sup> Una nota manuscrita en la solicitud de autorización indica que «no se hace oficio a la delegada por ser para la Compañía de Educación Popular», en AGA: 73/09604, expt. 204/67. Ver también AGA: 73/09604, expts. 203/67 y 205/67. El repertorio de la Campaña de Educación Popular se completaba con *Las trapacerías de Scapin*, de Molière, y el recital *Antología de poetas de habla hispana*, que solicitó el Grupo de Teatro Bululú. La Junta de Censura prohibió este último por advertir en la selección –Miguel Otero Silva, Machado, Ángel González, Juan Goytisolo, García Lorca y Alberti– una clara intencionalidad política incompatible con el cometido de la campaña popular. Véase AGA: 73/08549, expt. 4170/43.

<sup>1100</sup> Entrevista personal con Catherine Salviat (París, 6 de febrero de 2014).

<sup>1101</sup> Véase PERAL, Pedro, «Josita Hernán y sus alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, visitan Alcázar de San Juan», *Lanza*, 23-VIII-1967, pág. 7; y, también, FPCS: fotografía «Alcázar de San Juan, “Amargo”, de Lorca, julio 1967, “tournament”», Marlo Foto, [¿1967?].

<sup>1102</sup> LOZANO, «Información provincial. Desde Almagro. La “Compañía del Conservatorio de París”, actuó en el Corral de Comedias», *Lanza*, 26-VII-1967, pág. 6.

<sup>1103</sup> Ver ARAGONÉS, Juan Emilio, «Teatro. Josita Hernán y sus alumnos», *La Estafeta literaria*, núm. 376, agosto de 1967, pág. 33. Y también, «Josita Hernán y los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Madrid*, 31-VII-1967, pág. 68; MOLPECERES, J. G., «Josita Hernán: nueve años enseñando teatro español a los franceses», *El Alcázar*, 31-VII-1967, pág. 21; TÉLLEZ MORENO, José, «Los alumnos franceses de Josita Hernán, en el Infanta Beatriz», *Hoja Oficial del lunes*, 31-VII-1967, pág. 5; L.L.-D., «Teatro. El

#### 4.1.3.9. Curso 1968-1969

Jean-Louis Bihoreau, Nicole Dubois, Sophie Gannevat, Patrick Maignier, Anne-Marie Quentin y Catherine Salviat integraron una nueva compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, dirigida por Josita Hernán. La profesora seleccionó obras de teatro españolas y francesas para la presentación en Madrid y redujo el repertorio de las funciones en provincias limitándolo a las piezas españolas.<sup>1104</sup>

El programa de Madrid habría comprendido *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca, *Ligazón*, de Valle-Inclán –en las que Hernán participó interpretando a Marcolfa y a la Raposa–, *Le défunt*, de René de Obaldia, *Un caprice*, de Musset, y unas escenas de *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, de Charles Péguy. Parece, sin embargo, que la selección francesa se conformó con la pieza de Obaldia. En la obra de García Lorca, un cándido cincuentón y una fogosa jovencita contraen matrimonio por intereses ajenos a sus deseos. Consciente de que no podrá satisfacer a Belisa, el fantoche Don Perlimplín simula ser un cortejador para atraer su atención. Cuando lo consigue, da muerte al amante –y se da muerte a sí mismo–, en un acto de venganza que recobra su dignidad como marido cornudo. El giro trágico de la farsa entroncaba con *Ligazón*, donde, de nuevo, un matrimonio concertado trunca el despertar sexual de una joven que acaba deshaciéndose de su pretendiente en un desenlace no menos trágico. Ambas obras plantean la denuncia contra el abuso del que son víctimas las mujeres jóvenes, evidenciando los intereses económicos y sociales de terceros que pesan sobre ellas y que chocan con sus propios deseos, si bien la muchacha de *Ligazón* se rebela. Cargado de ritualidad y de erotismo próximos a lo religioso, tal vez, el lenguaje planteó dificultades a los actores. El esfuerzo de la profesora no debió ser menor para dotar de plasticidad al espacio simbólico de las obras, acaso demasiado ambiciosas para

---

Conservatorio de Arte Dramático de París, en el Beatriz», *Ya*, 1-VIII-1967, pág. 27; GALINDO, «Arriba el telón. La compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», cit.; «Teatro comparado», *Arriba*, 2-VIII-1967, pág. 5; «Un programa de los alumnos de Josita Hernán en París», *Marca*, 2-VIII-1967, pág. 15; «La torre de Babel. En verano, “Don Juan”, en Madrid», *Blanco y Negro*, 12-VIII-1967, pág. 7, y «Comedia Performances», *Bulletin of the Comediantes*, 20, núm. 2 (1968), pág. 23. Se encontrará una imagen del montaje de *Los muertos vivos* en FPCS: «“Los muertos vivos”. Teatro Infanta Beatriz. Madrid», Agencia Gráfica de Prens Donis, 1967.

<sup>1104</sup> Ver FPSY: programa de mano-invitación «Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París», s. impr., [1969].

los diversos escenarios que la compañía encontró en su recorrido. Por último, la lente del absurdo mezcla el amor y la muerte en *Le défunt*: dos mujeres acuden a su cita anual ante la tumba del mismo hombre, amante y marido de una y otra. Hernán confió la parte cómica del repertorio a este diálogo, interpretado en francés.<sup>1105</sup> Hasta donde hemos podido comprobar, Hernán no solicitó la autorización preceptiva a la Junta de Censura Teatral para representar estas obras.<sup>1106</sup>

La profesora contó de nuevo con una subvención de 25.000 pesetas de la Diputación de Toledo para actuar en varias localidades de su demarcación.<sup>1107</sup> No nos ha sido posible conocer el itinerario trazado, aunque, quizá, Hernán no tuvo tiempo suficiente para organizar la gira, ya que la falta de previsión impidió que la compañía actuara en Valladolid aquel año.<sup>1108</sup> Al menos, la profesora dispuso del alojamiento que, una vez más, le ofrecía su amiga Fina de Calderón en el Cigarral del Ángel, en Toledo.

La compañía del Conservatorio ya debía estar en Madrid antes del 16 de julio para ensayar en el Teatro Club Pueblo. Debutaron ese día con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Ligazón* y *Le défunt*, a cuyo autor Hernán introdujo situándolo entre Valle-Inclán, Goya, Jardiel Poncela y Solana. Las fotografías de la función revelan una escenografía común para las tres obras, basada en un decorado modesto, banquetas, sillas, macetas con plantas y flores y un biombo, a los que se sumaron los objetos más significativos en cada obra. Hernán respetó el vestuario de los personajes en cada caso. Después de la función, los alumnos fueron agasajados con una recepción oficial.<sup>1109</sup>

---

<sup>1105</sup> Ver ADAME, Serafín, «Seis jóvenes franceses interpretan en castellano dirigidos por Josita Hernán», *Pueblo*, 15-VII-1969, pág. 13.

<sup>1106</sup> La primera y única solicitud de autorización de *Le défunt* se realizó el 19 de diciembre de 1967, por el Teatro de Cámara de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, que propuso una versión traducida al castellano, *El difunto*, de Rafael Gallart Belenguer. Ver AGA: 73/09629, expt. 385/67.

<sup>1107</sup> La propuesta se aprobó en la sesión del 26 de junio de 1969 del Pleno de la Corporación Provincial. Ver *Provincia*, núms. 67 y 68, 1969, pág. 7, y *Provincia*, núm. 71, 1970, pág. 15. Los documentos están disponibles en línea, en: [http://www.diputoledo.es/archivos/archivo/revistas/1969\\_67\\_68.pdf](http://www.diputoledo.es/archivos/archivo/revistas/1969_67_68.pdf), y [http://www.diputoledo.es/archivos/archivo/revistas/1970\\_71.pdf](http://www.diputoledo.es/archivos/archivo/revistas/1970_71.pdf) (Fecha de consulta: 13 de junio de 2016).

<sup>1108</sup> Ver ANF: 20040401/58, telegrama de fechado en Madrid el 26 de julio de 1969, del delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo en Valladolid, Antolín de Santiago Juárez, a Hernán.

<sup>1109</sup> Ver ADAME, Serafín, «Club Pueblo. Actuación de la compañía del Conservatorio de París», *Pueblo*, 18-VII-1969, pág. 27; C., «En el Club Pueblo. Actuación de la compañía del Conservatorio de París», *El Alcázar*, 18-VII-1969, pág. 20; «La compañía de teatro del Conservatorio de París, en el club “Pueblo”», *Arriba*, 18-VII-1969, pág. 34; Victoriano, «Cartas a Plácida. Josita Hernán», *Madrid*, 18-VII-

Desde Madrid, la compañía se dirigió hacia Consuegra. Por primera vez en su trayectoria al frente de esta iniciativa, Hernán dirigió una función en la localidad, «si bien el público, por la premura en la preparación de la fecha, con solo veinticuatro horas de antelación, no acudió en el número que mereciera». No obstante, según el cronista local, acudieron «centenares de concurrentes».<sup>1110</sup> El 23 de julio los alumnos actuaron en el Teatro Princesa de Quintanar de la Orden (Toledo), «una sala de espectáculos» en la que se escenificaron *Los amores de D. Perlimplín con Belisa en su jardín* [sic] y *Ligazón*, «dos obras del mejor teatro español de los últimos tiempos», como rezaba el cartel anunciador. El patrocinio corrió a cargo de la Diputación Provincial y del ayuntamiento de la localidad. La asistencia estuvo condicionada a la obtención de invitaciones.<sup>1111</sup> El día 28 el Torreón Juan de Austria de Alcázar de San Juan se convirtió en un insólito escenario con la escenificación de las obras, tan sencilla como en Madrid, aunque empapada de la sobriedad arquitectónica del edificio, del siglo XIII, y de su mobiliario.<sup>1112</sup> Es posible que la compañía del Conservatorio ofreciera una función en el Corral de Comedias de Almagro y en Pedro Muñoz (Ciudad Real).

---

1969, pág. 9; Victoriano, «Cartas a Plácida. Josita Hernán», *Madrid*, 19-VII-1969, pág. 25; GALINDO, F., «Presentación de la Compañía del Conservatorio de París con la colaboración de Josita Hernán», *Dígame*, 22-VII-1969, pág. 29, y «Josita Hernán y sus alumnos por la “ruta cervantina”», *ABC*, 25-VII-1969, pág. 61. Ver también ANF: 20040401/58, programa de mano «Compañía del Conservatorio de París», s. impr., [¿1969?]. Las imágenes del ensayo y de los montajes se encuentran en FPCS: «Josita Hernán dirigiendo a sus alumnos (I)», anón., [¿1969?]; «Josita Hernán dirigiendo a sus alumnos (II)», anón., [¿1969?]; «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”», anón., [¿1969?]; «“Ligazón”», anón., [¿1969?]; «“Le défunt”», anón., [¿1969?].

<sup>1110</sup> DOMÍNGUEZ, F., «Josita Hernán, en Consuegra», *El Alcázar de Toledo*, 25-VII-1969, pág. 4.

<sup>1111</sup> Ver ANF: 20040401/58, cartel «Teatro Princesa», Impr. Moderna, Quintanar, 1969. Ver, además, SEPÚLVEDA, Antonio, «Josita Hernán y sus actores del Conservatorio de París», *El Alcázar de Toledo*, 4-VIII-1967, pág. 4.

<sup>1112</sup> Ver FIEL, «La compañía del Conservatorio de París, en la Mancha», *ABC*, 29-VII-1969, pág. 54; «Josita Hernán y la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París», *7 Fechas*, 29-VII-1969, y S.V., «A la rueda, rueda. Éxito de la compañía del Conservatorio de París», *El Alcázar*, 31-VII-1969, pág. 20. Véanse las fotografías de la función en AMA: 005763, «“Ligazón” (I)», Pitos, 1969; 005764, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (I)», Pitos, 1969; 005765, «Fin de la representación de “Ligazón”», Pitos, 1969; 005766, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (II)», Pitos, 1969; 005810, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (III)», Pitos, 1969; 005811, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (IV)», Pitos, 1969; 005813, «“Ligazón” (II)», Pitos, 1969; 005814, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (V)», Pitos, 1969; 005815, «“Amor de don Perlimplín

#### 4.1.3.10. Curso 1970-1971

La compañía del Conservatorio de París que viajó a España en 1971 estuvo compuesta por María José Boulet, Manuel Bonnet, Michèle Finck, Marie-Odile Grinevald, Elisabeth Maulne, Claire Moget, Anne-Marie Quentin, Jesús Sempere, Guy Shelley, Roseline Villaumé y Jean-Marie Winling. El repertorio propuso una amplia variedad de registros. Josita Hernán obtuvo la autorización para representarlo en el Teatro Club Pueblo de Madrid, el 27 de julio. Diez días antes, el sobrino de la profesora, Antonio J. H. Martí, había enviado la solicitud a la Junta de Censura Teatral. *Estampa sacramental del siglo XV* fue el resultado de adaptar y fusionar *Representación del nacimiento de Nuestro Señor y Ciclo de la Pasión de Jesucristo*, de Gómez Manrique. Hernán actualizó algunas palabras o expresiones y sustituyó las dificultosas por otras más sencillas. La Junta de Censura autorizó la representación de la pieza sin supresiones y para todos los públicos.<sup>1113</sup> *Tabernero, cruz y raya*, de María Antonia de Aunós,<sup>1114</sup> es una farsa erótico-religiosa cuyas raíces se hunden en el realismo recio de la estética valleinclaniana. La obra satiriza la miseria de la codicia. La Vieja, un ser indeseable y demoníaco, domina con su incesante caudal al avaricioso Tabernero, quien, humillado y a regañadientes, tolera su presencia en la tasca. El dictamen censor autorizó la obra sin cortes, para mayores de dieciocho años, bajo la recomendación de atender, en el ensayo general, a

---

con Belisa en su jardín” (VI)», Pitos, 1969; 005824, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (VII)», Pitos, 1969, y 005865, «“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (VIII)», Pitos, 1969.

<sup>1113</sup> Ver MANRIQUE, Gómez: *Auto Sacramental de la Presentación y la Pasión* (adapt. Josita Hernán). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 388/71. Dos alumnos de la promoción, Guy Shelley y Jean-Marie Winling, aseguran que el ensayo fue supervisado. Su testimonio es prácticamente idéntico: el largo de la túnica que vestían en escena motivó la queja de dos censores. Entrevista personal con Guy Shelley (París, 9 de febrero de 2014) y con Jean-Marie Winling (París, 9 de febrero de 2014).

<sup>1114</sup> María Antonia Morales Giraldo (Jaraíz de la Vera, 1916). Criada bajo la tutela de su tío, ingresó en la Universidad de Salamanca en 1939 para estudiar Lenguas Clásicas y completó la especialidad en Madrid gracias a una beca. Luego opositó al Cuerpo Administrativo del Tribunal de Cuentas, del cual se retiró en 1952. Se refugió en la escritura tras la muerte de su marido en 1967, Eduardo Aunós, ex ministro de Justicia (1943-1945). Ha escrito novela corta y, según reconoce, catorce obras de teatro. Solo cuatro de ellas se publicaron en un volumen autoeditado, por expreso deseo de su amiga Josita Hernán. Pese a que Alfonso Paso se refirió a ella en *El Alcázar* como autora, Morales niega el calificativo e insiste en que su obra permanezca en el anonimato. Entrevista personal con María Antonia de Aunós (Madrid, 15 de julio de 2017). Ver también FPSY: recorte de prensa «María Antonia de Aunós, autora», *El Alcázar*, s. f.

«un conato de situación obscena hacia el final».<sup>1115</sup> Por último, *El mundo de Dámaso* era un compendio de cinco poemas –*Viento de la noche*, *Vida*, un fragmento de *Dolor*, *De profundis*, *¡Ay, terca niña!* y *Mujer con alcuza*– dispuestos para ser recitados sucesiva y coralmente, que Hernán escogió para clamar «los porqués de la vida, su sentido inalcanzado y su incomprensible final».<sup>1116</sup> Para el censor, la crudeza del lenguaje y la aparición de la prostituta justificaban que el espectáculo fuera calificado para mayores. Coincidió así con Ruiz Martínez al estimar imprescindible que el ensayo general se supervisara para evaluar la escenificación de los poemas.<sup>1117</sup> No conocemos datos sobre la organización de la gira. Hemos de recordar que ya había entrado en vigor el Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica, cuyo artículo XIX garantizaba a la compañía y a su directora en España los servicios de la Seguridad Social.<sup>1118</sup>

El debut de la compañía en Madrid, el 8 de agosto de 1971, clausuró el ciclo de Teatro Difícil del Club Pueblo. La escenificación de *Estampa sacramental del siglo XV* trasladó la pieza a la actualidad para acentuar una lectura irónica, presentando los ciclos religiosos «como quien comete una travesura».<sup>1119</sup> En cambio, más honda y cercana a la oratoria, *El mundo de Dámaso* viró la actuación hacia la angustia del poeta, cuyas palabras se rejuvenecieron en boca de los alumnos de Hernán. La velada acabó con la estremecedora *Tabernero, cruz y raya*, cuyo montaje adquirió la apariencia de una pintura negra.<sup>1120</sup> La recepción crítica de esta obra fue desigual, ya que, si una parte aprobó la

---

<sup>1115</sup> Ver AGA: 73/09868, expt. 389/71. El censor, Antonio Zubiaurre, se refería al momento en que la Vieja instiga al Tabernero para que busque la botella «aquí, aquí, entre mis piernas», en AUNÓS, María Antonia de: *Tabernero, cruz y raya*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 389/71, pág. 18.

<sup>1116</sup> Léase la introducción completa del espectáculo, en FPGS: programa de mano-invitación «Salón de actos del Instituto Femenino de Enseñanza Media», s. impr., [Ávila, ¿1971?].

<sup>1117</sup> Ver ALONSO, Dámaso: *El mundo de Dámaso Alonso* (adapt. Josita Hernán). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 390/71.

<sup>1118</sup> «Los estudiantes franceses y españoles, así como las personas de nacionalidad francesa y española que ejerzan una actividad cultural en el otro país y que tengan la calidad de trabajador asalariado, se beneficiarán de los Acuerdos de seguridad social concluidos entre España y Francia», en BOE. núm. 306, de 23 de diciembre de 1969, pág. 19937.

<sup>1119</sup> ROMERO, Vicente, «Éxito del Conservatorio de París», *Pueblo*, 10-VIII-1971, pág. 14

<sup>1120</sup> Según Anne-Marie Quentin, alumna de la promoción, el público español identificó la obra con una pintura tenebrista –recuerda que la función concluyó con un respetuoso silencio– que, en su estreno mundial, en el Conservatorio de París, el público francés no reconoció, en tanto que reconoció antes la comicidad de la pieza. Entrevista personal con Anne-Marie Quentin (Versalles, 10 de febrero de 2014).

destreza con que los actores afrontaban las dificultades del lenguaje, otra cargó contra el texto, al que acusó anacrónico por su estética y por su excesiva causticidad.<sup>1121</sup>

En el Club JACE de Manzanares (Ciudad Real), el 11 de agosto, la compañía ofreció, por diez pesetas, una función en un «marco escénico, auténticamente veraniego, y en consecuencia un poco improvisado, pero decoroso».<sup>1122</sup> Antes, Hernán se dirigió al público para hablar de su cometido en el Conservatorio y cómo se impartían las enseñanzas dramáticas en Francia, e introdujo las tres piezas del repertorio para facilitar la comprensión de las mismas. El día 14 la compañía actuó en el V Ciclo de Teatro Clásico Español del Corral de Comedias de Almagro, organizado por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, en colaboración con TVE y bajo el patrocinio de la Diputación Provincial de Ciudad Real y del Ayuntamiento de Almagro.<sup>1123</sup> Las fotografías revelan algunos detalles sobre el montaje de *Tabernero, cruz y raya*, para la cual la apariencia del corral sirvió eficazmente como tasca, amén del escaso mobiliario que precisa la farsa.<sup>1124</sup> Antes o después de esta función, la compañía actuó en Herencia y en Valdepeñas. Por medio de Antonio Martínez Ballesteros —que se ofreció a organizar la función en Toledo—, el 16 de agosto, la agrupación representó su repertorio ante un público poco numeroso, en el salón de actos de la Casa Sindical.<sup>1125</sup> Luego, los alumnos fueron invitados por la Diputación Provincial a una cena presidida por José Finat en el parador de la ciudad.<sup>1126</sup> Gracias al patrocinio del Aula de la Cultura, Tomelloso acogió

---

<sup>1121</sup> Ver ROMERO, «Éxito del Conservatorio...», cit.; J. de J., «Los alumnos del Conservatorio de París, en el Club Pueblo», *Arriba*, 12-VIII-1971, pág. 12; LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Teatro español por alumnos franceses en el Teatro Club Pueblo», *ABC*, 12-VIII-1971, pág. 51, y «Arriba el telón. La compañía del Conservatorio Nacional de París, en el Club Pueblo», *Dígame*, 17-VIII-1971, pág. 36.

<sup>1122</sup> J., «Lazarillo T.C.E. presentó al grupo del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Lanza*, 15-VIII-1971, pág. 7. Véase FPGS: programa de mano «Lazarillo-TCE», s. impr., 1971.

<sup>1123</sup> Ver MICÓ GARCÍA, Paloma, «Corral de Comedias de Almagro. V Ciclo de Teatro Clásico Español. Actuación de los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Lanza*, 17-VIII-1971, pág. 7, y «Teatro clásico en Almagro», *Lanza*, 23-VII-1971, pág. 10. Remitimos al programa de mano de la función, en FPGS: «Corral de Comedias de Almagro. V Ciclo de Teatro Clásico Español», s. impr., [¿1971?].

<sup>1124</sup> Véase FPBQ: fotografía «“Tabernero, cruz y raya” (I)», anón., [¿1971?]; fotografía «“Tabernero, cruz y raya” (II)», anón., [¿1971?].

<sup>1125</sup> Ver R., «Notas de la sesión», cit.

<sup>1126</sup> Ver «Actuación de la compañía de Josita Hernán», *El Alcázar* (Toledo), 14-VIII-1971, pág. 2, y Maite, «Representaciones escénicas a cargo de los discípulos de Josita Hernán», *El Alcázar*, 18-VIII-1971, pág. 1.

una función de la compañía antes del 18 de agosto. Al final, la profesora mantuvo un coloquio con los espectadores sobre el teatro contemporáneo español y francés y sobre el apoyo preferente de las autoridades a las iniciativas de teatro en las grandes capitales en detrimento de los pequeños núcleos de población.<sup>1127</sup> Al día siguiente, en Alcázar de San Juan, la compañía escenificó su repertorio en el patio de la capilla del antiguo palacio del gran prior. Las fotografías del espectáculo muestran que la entrada de los actores al escenario –un patio al aire libre– se hizo desde el público, al que se acomodó en una hilera de sillas plegables. La escenificación de las obras tomó como decorado la fachada del edificio, del siglo XVI. En la primera parte de *Estampa sacramental del siglo XV* los actores, descalzos y ataviados con túnica y roquete blanco a semejanza de monaguillos, se sentaron en círculo en torno a otro actor que, vestido de la misma forma, se dirigía a ellos con una vara en la mano y un cáliz en la otra. *Tabernero, cruz y raya* se sirvió de una mesa y unas sillas de madera bajas a modo de cantina. La representación se acompañó por el sonido de una guitarra española. Finalmente, los actores se alinearon en parejas frente al público para ofrecer el recital poético sobre textos de Dámaso Alonso. Es posible que en esta misma localidad se celebrara otra función en el molino El Doncel.<sup>1128</sup>

En Ávila, el 19 de agosto de 1971, el salón de actos del Instituto Femenino de Enseñanza Media acogió una función que patrocinó la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila. La regidora del espectáculo fue Jacqueline Darrigade. De la iluminación se encargó Francisco de Santiago. Es posible que la compañía actuara en otros lugares, que no nos ha sido posible documentar.<sup>1129</sup>

---

<sup>1127</sup> Ver ALBIÑANA, «Éxito de la compañía del Conservatorio de París en la Casa de la Cultura», *Lanza*, 18-VIII-1971, pág. 5

<sup>1128</sup> Ver «La Compañía del Conservatorio de París, visitará nuestra provincia», *Lanza*, 12-VIII-1971, pág. 3; «La Compañía del Conservatorio de París, por los pueblos de La Mancha», *ABC*, 26-VIII-1971, pág. 56, y BLANCO ESCOBAR, Julio, «Josita Hernán, Dulcinea de la Mancha», *Lanza*, 3-IX-1971, pág. 9. Remitimos al programa de mano de la función, en FPGS: programa de mano «Compañía del Conservatorio Nacional de París», Impr. M. Mata, Alcázar de San Juan, 1971. Véanse, asimismo las imágenes del montaje, en AMA: 005767, «“Estampa sacramental del siglo XV”», Pitos, [¿1971?], y 005812, «“Tabernero, cruz y raya”», Pitos, [¿1971?]; FPGS: «Inicio de “El mundo de Dámaso”», anón., [¿1971?]; FPHV: «“Estampa sacramental del siglo XV”», anón., [¿1971?]; y FPJW: «“Estampa sacramental del siglo XV”», anón., [¿1971?].

<sup>1129</sup> Ver FPGS: programa de mano-invitación «Salón de actos del Instituto Femenino de Enseñanza Media», s. impr., [Ávila, ¿1971?]. Guy Shelly, alumno de la promoción, asegura haber actuado en la playa, cerca de Alicante, para unos pescadores. Entrevista personal con Guy Shelly (París, 8 de febrero de 2014).



#### 4.1.3.11. Curso 1971-1972

Christine Gagnieux, Patrick Hannais, Jacques Pujolar (*Cortal*), Jesús Sempere, Caroline Silihol y Roselin Villaumé y Jean-Marie Winling formaron la compañía del Conservatorio de París para la gira en España de 1972. Colaboraron, en esta ocasión, María José Boulet y Raimundo de Santiago. El repertorio diseñado por Hernán reunió dos pasos de Lope de Rueda, dos monólogos de Cocteau y un poema escenificado de Miguel Hernández. Si ya resulta insólita la decisión de incluir dos dramas de carácter burgués en el repertorio, hay que señalar que, por primera vez, la profesora presentó la propuesta francesa, adaptada al español, al público de provincias. *El bello indiferente* sucede en una lúgubre habitación de hotel donde una mujer estalla contra la indiferencia de su pareja, pero renuncia a tal acceso de cólera porque teme que él la abandone. Similar a la pieza anterior, en *La voz humana* una mujer es víctima de una relación amorosa que agoniza, pero que desea mantener obsesiva y virtualmente a través de la línea telefónica para retener al hombre que está a punto de salir de su vida. La profesora solicitó el 27 de junio de 1972 la autorización para representar las obras en las versiones disponibles, de Antonio de Cabo y José Luis Alonso respectivamente, pero es posible que la compañía del Conservatorio aventurara una nueva traducción más afín a las intenciones de Cocteau. El 3 de julio la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo autorizó las piezas sin supresiones.<sup>1130</sup> Hernán escogió dos pasos de *El Deleytoso*, de Lope de Rueda, en los que triunfan la lujuria y la avaricia: *Cornudo y contento* –la prensa lo denominó *El engañado contento*–, y *Las aceitunas*. El primero lo protagoniza un bobo al que su mujer engaña so pretexto de una enfermedad que precisa los cuidados de un estudiante. El segundo, lo hace una pareja de simples que discuten el precio de las aceitunas que les proporcionará un olivo que todavía no han plantado. Por

---

<sup>1130</sup> Christine Gagnieux, alumna de la promoción, afirma que la representación de *El bello indiferente* en una localidad manchega pasó desapercibida y/o fue ignorada por el público. En su opinión, incluir a Cocteau fue un desacierto de Hernán porque los espectadores no compartían las inquietudes del autor de estas piezas, exponentes del decadentismo burgués. Por otra parte, Gagnieux asegura haber colaborado en una traducción alternativa de *El bello indiferente* distinta de la edición española (Alfil, 1962), que suavizaba en exceso el lenguaje. La nueva propuesta no coincidía con el texto que poseía el censor cuando supervisó el ensayo en el Teatro Club Pueblo. Además, recuerda que este censor protestó por el vestuario femenino, que debió ser modificado para evitar descubrir demasiado el cuerpo de las actrices. Entrevista personal con Christine Gagnieux (París, 10 de febrero de 2014). Ver también AGA: 73/09022, expt. 208/52.

último, con la escenificación del poema *Me llamo barro* (*El rayo que no cesa*, 1936) la profesora pretendió difundir la obra de Miguel Hernández. No se limitó al texto e incluyó en el espectáculo otros elementos relacionados con el poeta, como el trabajo del arado o la madre amamantando a su hijo «con la leche y la miseria de la cebolla».<sup>1131</sup>

La gira teatral se prolongó veinte días, del 6 al 26 de julio. Son pocos los datos que conocemos sobre la organización del viaje, salvo que los alumnos viajaron respaldados por el Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica de 1969.<sup>1132</sup> En el Teatro Club Pueblo de Madrid la compañía actuó dos días. Los ensayos fueron supervisados por la censura. El día 11 se representaron *El bello indiferente*, *El engañado contento* y *Me llamo barro* –un «mosaico poético», según el crítico de *Arriba* y una «pantomima», para el de *ABC*– y, el 12, los monólogos de Cocteau.<sup>1133</sup>

De camino a Ciudad Real la compañía hizo parada en Toledo para visitar la ciudad y se alojó en el cigarral de Fina de Calderón.<sup>1134</sup> El 19 de julio ofrecieron su repertorio en el Corral de Comedias de Almagro. Una única fotografía del espectáculo muestra la caracterización de los actores en *Las aceitunas*, adecuada al contexto del Siglo de Oro.<sup>1135</sup> El 20 o el 21 de julio, la compañía actuó en el patio del Museo Arqueológico Fray Juan

---

<sup>1131</sup> Pitos, «Josita Hernán, en Alcázar», *Lanza*, 23-VII-1972, pág. 5. Ver también CABEZAS, «Mentidero de la Villa», *ABC*, 16-VII-1972, pág. 38.

<sup>1132</sup> Ver ANF, 19900302/1, carpeta «Chrono 1972»: P.C./C.L. 604-605, doc. mecan. fechado en París el 3 de julio de 1972, de la secretaria general del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, Camille Proteau, a Europ-Assistance, y doc. mecan. fechado en París el 3 de julio de 1972, de Proteau al Service des Relations Internationales de la Sécurité Sociale.

<sup>1133</sup> ÁLVAREZ, Carlos Luis «Club Pueblo: compañía del Conservatorio de París», *Arriba*, 13-VII-1972, pág. 22 y MARQUERÍE, Alfredo, «La compañía del Conservatorio de París», *Pueblo*, 12-VII-1972, pág. 36. Ver también R., «Al margen de la representación», *Pueblo*, 12-VII-1972, pág. 36; CARABIAS, Josefina, «Profesora española de actores franceses», *Ya*, 13-VII-1972, pág. 8; ROMERO, Vicente, «Teatro Club Pueblo. Segunda actuación del Conservatorio de París», *Pueblo*, 13-VII-1972, pág. 23; «Informaciones teatrales y cinematográficas. Los alumnos franceses de Josita Hernán» *ABC*, 14-VII-1972, pág. 77, y GARCÍA ESPINA, Gabriel, «Teatro de lunes a lunes. En el Club Pueblo», *Hoja Oficial del lunes*, 17-VII-1972, pág. 36. Christine Gagnieux y Jean-Marie Winling aseguran que el ensayo fue supervisado. Entrevista personal con Christine Gagnieux (París, 10 de febrero de 2014) y Jean-Marie Winling (París, 9 de febrero de 2014).

<sup>1134</sup> Ver El duendecillo del Tajo, «Mirador de Toledo. Josita y sus alumnos», *El Alcázar*, 21-VII-1972, pág. 1 y CASTILLA, Paquita, «Josita Hernán. Profesora de actores franceses», *Ama*, 15-VIII-1972, pág. 32.

<sup>1135</sup> Ver FPHV: «“Las aceitunas”», Pitos, [¿1972?]. Véanse, además, CALATRAVA, Martín, «Triunfó la Compañía del Conservatorio de París», *Lanza*, 20-VII-1972, pág. 5, y MICÓ, Paloma, «Josita Hernán, con la Compañía del Conservatorio de París en El Corral de Comedias», *Lanza*, 7-VII-1972, pág. 6.

Cobo, en Alcázar de San Juan, aunque Hernán suprimió *El bello indiferente* por *La voz humana*.<sup>1136</sup> Otros destinos de la gira, sobre los que no hay documentación, pudieron ser Alicante, Ávila, Manzanares, Santa Pola (Valencia) o Tomelloso.

#### 4.1.3.12. Curso 1972-1973

La nueva compañía del Conservatorio de París se formó con Christian Boutrou, Patrick Hannais, Catherine Menetrier, Marie-Noëlle Rossec, Jean-Pierre Rumeau, Maurice Vaudaux, Roseline Villaume y Jean-Bénédict Werner. A diferencia de otros años, Josita Hernán compuso un repertorio donde primó la angustia sobre la comicidad, al incluir *Espejo de avaricia*, de Max Aub —recién fallecido en julio del año anterior, en su exilio mexicano—, el cuento escenificado *Tragedia de ensueño*, de Valle-Inclán, el entremés atribuido a Cervantes *Los habladores* y la poesía escenificada *Thanatos*, de José Luis Vázquez de Zafra. No tenemos constancia de que la profesora solicitara a la Junta de Censura Teatral la autorización preceptiva para representar estas obras. La primera versión de *Espejo de avaricia* es una farsa experimental en la que un avaro delira creyendo poseer todo el oro del mundo.<sup>1137</sup> La obra requiere un montaje expresionista y sencillo, si bien, las críticas no sugieren que fuera representada durante la gira. *Tragedia de ensueño* es una escena dramatizada inserta en las narraciones de *Jardín umbrío*, de Valle-Inclán. En un tiempo y lugar indeterminados —aunque ciertas expresiones apuntan a la Galicia rural—, la certeza de una solitaria anciana se hace realidad, misteriosa y simbólicamente, cuando descubre la muerte de su último nieto. La acción transcurre en el umbral de la entrada a una casa, donde la Abuela hila en la rueca mientras mece la cuna. La acción de *Los habladores* transcurre en 1600, en la calle y en el salón de una casa. Para silenciar de

---

<sup>1136</sup> Pitos, «Josita Hernán...», cit.

<sup>1137</sup> Max Aub era desconocido en la España de los sesenta, si bien a partir de esta década comenzarán los intentos por darlo a conocer, no solo truncados por la censura sino, como aduce Muñoz Cáliz, por múltiples motivos ideológicos y formales de su obra. El «teatro primero», que Aub escribió antes de la guerra civil —por tanto, de menor carga política que su teatro ulterior—, fue también el primero en ser presentado a censura. Véase *Censura y teatro del exilio*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, págs. 93-112. Sobre la primera etapa de la obra dramática de Aub, remitimos a SIRERA, Josep Lluís: «El primer teatro de Max Aub», en Josep Lluís SIRERA: *Escritos sobre teatro de Josep Lluís Sirera* (eds. Juan V. MARTÍNEZ LUCIANO, Rosa SANMARTÍN y Rodolf SIRERA), Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2016, págs. 203-232. Acerca de la obra completa de Aub, véase AZNAR SOLER, Manuel: *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento, 2003.

una vez a su locuaz esposa, un caballero se sirve de un pícaro charlatán, quien, a cambio, evita la cárcel y encuentra un lugar donde vivir. El repertorio finalizaba con el soneto *Thánatos*, donde la voz poética invoca la nostalgia del tiempo y los colores y sabores cálidos poco antes de la llegada del invierno mortal.

La gira se proyectó desde el 9 de julio hasta el 23, período durante el cual los ocho alumnos quedaban amparados por la Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica de 1969. El gobierno español corrió con los gastos de la publicidad, así como la disposición y el funcionamiento de las salas, mientras que el Conservatorio de París sufragó los gastos del viaje de ida y vuelta entre París y Madrid, y las dietas de los miembros de la compañía. Por su parte, la profesora se ponía a disposición de las autoridades interesadas en esta empresa: la Embajada de Francia en Madrid, la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo y la DGRC del Ministerio de Asuntos Exteriores. El coste del viaje ascendió a 149.303 pesetas.<sup>1138</sup>

Los estudiantes habrían actuado el 12 de julio en Madrid, pero no hemos logrado documentar esta función. El día 13, en un acto patrocinado por la Dirección de Promoción Cultural del Movimiento y la Diputación Provincial de Ciudad Real, y con la colaboración del Centro Provincial Coordinador de Bibliotecas y el Ayuntamiento de Tomelloso, la compañía actuó en la Casa Municipal de Cultura de la localidad. La propuesta más relevante fue, quizá, *Thánatos*, «con un estilo nuevo totalmente diferente a lo que estamos acostumbrados a ver y oír».<sup>1139</sup> El día 16 se ofreció una función en el salón del Aula de Cultura de Alcázar de San Juan. Del 17 al 19 de julio, Hernán y sus alumnos visitaron varios municipios de Ciudad Real. Actuaron en la Casa de Medrano, en Argamasilla de Alba, en una función que la profesora clausuró recitando un poema de Alberti. Pascual Antonio Beño aseguró haber visto en el modo de interpretar de los jóvenes un espectáculo

---

<sup>1138</sup> Considerando el cambio de divisa –0,079 francos la peseta–, el desglose de gastos proyectado para un viaje de catorce días es: 41.1013 ptas., nueve viajes ida y vuelta París-Madrid, valorados en 4.560 ptas. cada uno; montante de Hernán, 16.450 ptas., a razón de 1.175 ptas. diarias; y 11.480 ptas. para cada estudiante, es decir, 820 ptas. diarias. Ver ANF, 19900302/1, carpeta «Chrono 1973»: P.C./C.L. núm. 878, doc. mecan., s. f. [6 de junio de 1973]; P.C./C.L. núm. 879, doc. mecan. fechado en París el 6 de junio de 1973; P.C./L.T. 884, doc. mecan. fechado en París el 7 de junio de 1973, de Proteau al Service des Relations Internationales de la Sécurité Sociale, y P.C./L.T. 885, doc. mecan. fechado en París el 8 de junio de 1973, de Proteau al Service des Echanges Artistiques.

<sup>1139</sup> ALBIÑANA, José Luis, «Tomelloso. La Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París, actuó en la Casa de Cultura», *Lanza*, 17-VII-1973, pág. 5. Remitimos, además, a FPSY: cartel «Casa Municipal de Cultura. Tomelloso», Impr. Mariano Ugena, Tomelloso, 1973.

de *ballet*. En Socuéllamos el espectáculo se celebró en la Casa Municipal de Cultura. Este acto fue organizado por la Delegación de Cultura del Movimiento y la Diputación Provincial. Además, la compañía trabajó en Ruidera y en la plaza cerrada de San Carlos del Valle. El 20 de julio lo hicieron en San Javier (Murcia) y, el 21, en el Corral de Comedias de Almagro. El 23 de julio los alumnos de Hernán se despidieron de España.<sup>1140</sup>

#### 4.1.3.13. *Curso 1973-1974*

La última edición de la gira del Conservatorio de París en España contó con la colaboración de los alumnos de primer curso Jean Noël *Baric* (Dalric), Maxime Dufeu, Ineko Fedullo, Laurence Jeanneret, Michel Lasorne, Denise Metmer y Xavier Van-den-Bergh; y Jesús Sempere. El repertorio comenzaba con la «soberbia exaltación a esa tierra tan caballerisca», *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice*, «albergue y posada de los alumnos del Conservatorio de París durante 17 años», una obra que Pascual Antonio Beño escribió para los alumnos de Josita Hernán.<sup>1141</sup> La acción sucede en el patio de la venta donde Don Quijote veló sus armas. La pieza presenta una serie de tipos —el ventero, las prostitutas, el soldado de los Tercios de Flandes, el hidalgo que emigra a América, un trasunto de Santa Teresa, etc.— poco antes de la llegada de Don Quijote para armarse caballero. La atención recae sobre la estoica Molinera, una prostituta cuya intervención clama por el respeto hacia las mujeres como ella, víctimas de la injusticia. Un respeto que, sin embargo, no dispensa a la ridícula figura del caballero andante, que se dirige a ella tratándola de señora.<sup>1142</sup> Como intermedio, Hernán incluyó su versión de bululú del *Auto de las Gitanas*, de Gil Vicente, en el que una gitana interpela y canta al público —el lenguaje plantea la dificultad del constante ceceo— ayudándose de un pandero. Se trata de

---

<sup>1140</sup> BEÑO, Pascual Antonio, «Josita Hernán y la actuación de la Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Lanza*, 19-VII-1973, págs. 6-13. También, ver LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, «Teatro de lunes a lunes. Teatro universal en la Mancha por estudiantes franceses: una experiencia interesante», *Hoja Oficial del lunes*, 6-VIII-1973, pág. 24, y SÁEZ, «Josita Hernán en la Casa Municipal de Cultura», *Lanza*, 28-VII-1973, pág. 6. Remitimos, por último, al anuario *Guía* de 1974.

<sup>1141</sup> FPRM: programa de mano «Actuaciones en España de los alumnos del Conservatorio de París de Arte Dramáticos», s. impr., 1974.

<sup>1142</sup> El ejemplar carece del sello que indica el dictamen de la censura. Ver BEÑO, Pascual Antonio: *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 357/74.

una pieza ideada para representarse en el entorno áulico y que el público participase.<sup>1143</sup> El programa terminaba con la *Fábula sin remedio*, de Manuel Ferrand, la única pieza dramatizada que contiene el libro de relatos *Fábulas sin remedio*. La acción sucede en un tiempo, lugar y espacio indeterminados, aunque se presupone una ciudad contemporánea. Se trata de una farsa que carga contra la creciente burocratización del sistema y la pérdida de naturalidad en las acciones más cotidianas. El texto establece dos planos espacio-temporales, separados racionalmente: dos individuos relatan su inmediato pasado, que se corporeiza al mismo tiempo en escena. Solo cuando el absurdo vence al racionalismo imperante, los planos se funden y los personajes recuperan la ilusión de vivir. La obra fue autorizada el 13 de julio de 1974 sin cortes y para todos los públicos.<sup>1144</sup> Hernán previó para la actuación en Madrid *Dormez, je le veux!*, de Feydeau, pero la intercambió por la obra de Gil Vicente.<sup>1145</sup> La escenificación del repertorio fue austera, con una cortina por decorado, una mesita y varias sillas de madera, además de otros objetos puntuales. El vestuario respetó la época en que se sitúa la acción de las obras.

El itinerario se desarrolló del 13 al 22 de julio aunque, en origen, Hernán lo proyectó entre el 8 y el 24, en Madrid, Toledo, Orgaz, Alcázar de San Juan, Almagro, Argamasilla de Alba, San Carlos del Valle, Ruidera, Tomelloso y Ciudad Real. No obstante, la ruta más aproximada pudo haber sido la siguiente: San Carlos del Valle (13 de julio); Bolaños (14); Socuéllamos (15); Ruidera (16); Alcázar de San Juan (17); Argamasilla de Alba (18); Manzanares y La Solana (19); Ciudad Real (20); y Almagro (21). Puede que se improvisara alguna función, como la celebrada en el complejo turístico de Entrelagos, en Ruidera. Una vez más, los estudiantes viajaron respaldados por el Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica. El Conservatorio corrió con los gastos del viaje y las dietas. El total ascendió a 125.910 pesetas. La profesora, no obstante,

---

<sup>1143</sup> Ver VICENTE, Gil: *Las gitanas* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1974?]. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 359/74. También conocida por *Auto das Ciganas*. El lugar de la representación preveía un escenario a la altura del público. Es un rasgo típico del teatro de Gil Vicente, pero en esta obra cobran especial importancia la música y la danza. En su adaptación, Hernán denominó a este auto «paso», acaso por la equívoca designación del término original para una obra ajena al drama religioso. Ver VICENTE, Gil: *Teatro castellano* (ed. Manuel CALDERÓN; est. prelim. Stephen Reckert), Barcelona, Crítica, 1996, pág. 31-48.

<sup>1144</sup> Ver AGA: 73/10088, expt. 358/74.

<sup>1145</sup> El texto, en francés, se presentó ante la censura, si bien carece de dictamen. Ver FEYDEAU, Georges: *Dormez, je le veux !* Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/010089, expt. 369/74.

pidió al Conservatorio un anticipo del 75%.<sup>1146</sup> Las funciones que documentamos fueron patrocinadas por el Gobernador Civil de Ciudad Real, la Diputación Provincial, el Centro Provincial Coordinador de Bibliotecas y el Ateneo de Madrid.

Desconocemos cuándo actuó la compañía en la Casa Municipal de Cultura de Socuéllamos ya que las inclemencias meteorológicas truncaron el escenario previsto, la terraza al aire libre Bodega 77, «decorada con motivos de antigua usanza agrícola regional». El cronista atestiguó la gran cantidad de público debido a la trascendencia del evento, «que tiene consideración de “acto cultural importante”». <sup>1147</sup> En Argamasilla de Alba la representación se ofreció en la Casa de Medrano.<sup>1148</sup> El 18 de julio la compañía actuó en la Casa de Cultura de Alcázar de San Juan. Al día siguiente, gracias a colaboración del grupo teatral Lazarillo, lo hizo en el patio del antiguo Instituto Laboral, en el marco de la XIV Feria Provincial del Campo y de Muestras de Manzanares.<sup>1149</sup> El día 20 los alumnos se presentaron en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Ciudad Real. El Teatro Popular de Cultura, de la localidad, se responsabilizó de la luminotecnia. La crítica atestiguó una interpretación desigual en lo tocante a la pronunciación. Sin fecha conocida, el grupo actuó en el Corral de Comedias de Almagro. El 22 de julio repitió la función en la terraza del Inma Park, un establecimiento de La Solana (Ciudad Real). La función contó con el patrocinio de Andrés Villalobos Beltrán y los organismos oficiales ya mencionados. Gracias al Aula de Cultura del Ateneo, recién

---

<sup>1146</sup> Considerando el cambio de divisa –0,082 francos la peseta–, el desglose de gastos proyectado para un viaje de dieciséis días es: 28.390 ptas., seis viajes ida y vuelta París-Madrid, valorados en 4.731 ptas. cada uno; montante de Hernán, 18.800 ptas., a razón de 1.175 ptas. diarias; y 13.120 ptas. para cada estudiante, es decir, 820 ptas. diarias. Ver ANF, 19900302/1, carpeta «Chrono 1974»: C.P./C.L. 357, doc. mecan. «Ordre de mission» fechado en París el 7 de junio de 1974, y P.C./L.T. 412, doc. mecan. fechado en París el 1 de julio de 1974, de Proteau al Service des Relations Internationales de la Sécurité Sociale; P.C./C.L. 374, doc. mecan. s. f. [1974], y P.C./C.L. 375, doc. mecan. s. f. [1974]; y FE, fondo Josita Hernán: n. ms., s. f. Véase, además, GARCÍA DE LA MORA, Miguel, «La Mancha: los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, capitaneados por Josita Hernán, trabajan», *La Vanguardia española*, 2-VIII-1974, pág. 39.

<sup>1147</sup> SÁEZ, «Socuéllamos. Josita Hernán en la casa de cultura», *Lanza*, 23-VII-1974, pág. 11.

<sup>1148</sup> Ver GARCÍA DE LA MORA, Miguel, «El teatro en La Mancha. Josita Hernán ha representado obras itinerantes con los alumnos del Conservatorio de París», *La Vanguardia española*, 25-VII-1973, pág. 42, y «Alcázar. Conmemoración religiosa y cultural del 18 de julio», *Lanza*, 20-VII-1974, pág. 7. Las fotografías del montaje de las obras de Beño y Ferrand en Alcázar de San Juan se encuentran en FPAG: «“Crepúsculo de julio”», Pitos, 1974, y «“Fábula sin remedio”», Pitos, 1974.

<sup>1149</sup> «Programa oficial de festejos», *Lanza*, 17-VII-1974, pág. 27.

restaurado, la gira terminó el 23 de julio en el salón de actos del Ateneo de Madrid. La crítica valoró el esfuerzo de los jóvenes y, sobre todo, elogió la evolución de la trayectoria de Hernán y su labor difusora de la cultura española en París.<sup>1150</sup>

#### 4.2. COLABORACIÓN DE JOSITA HERNÁN CON LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN PARÍS (1957-1975)

Antes de ser nombrada lectora de español, Josita Hernán compaginó la docencia en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y la colaboración en las actividades de difusión cultural de la Biblioteca Española de París. La relación de la artista con las autoridades de la embajada fue siempre cordial, cuando no de auténtica amistad, tal y como revela la espontaneidad de su correspondencia.<sup>1151</sup> En la biblioteca Hernán organizó sesiones de teatro español, atrajo a nuevos públicos y promovió otros proyectos teatrales en París o en el resto de Francia. No descartamos que, como extensión, la artista desempeñara otras tareas de observación en el entorno teatral francés en beneficio del gobierno español.<sup>1152</sup>

La Biblioteca Española de París se creó a partir de los más de tres mil volúmenes reunidos con motivo de la Exposición del Libro Español Contemporáneo. El inmueble del número 11 de la Avenida Marceau, recién recuperado por el régimen franquista,

---

<sup>1150</sup> Ver A., «Gran éxito del Conservatorio de París en la Escuela de Artes y Oficios», *Lanza*, 21-VII-1974, pág. 3; «De interés local», *Siembra*, julio de 1974, págs. 12-13; GARCÍA-CERVIGÓN, «La casa de la Cultura o la actividad constante», *Lanza*, 24-VII-1974, pág. 24; OBREGÓN, Antonio, «Madrid al día», *ABC*, 24-VII-1974, pág. 41; P.F., «Informaciones teatrales y cinematográficas. Nuevo triunfo de los alumnos de Josita Hernán», *ABC*, 26-VII-1974, pág. 61; CABEZAS, «Mentidero de la Villa», 31-VII-1974, *ABC*, pág. 35, y «Los alumnos de Josita Hernán en el Ateneo», *Marca*, 2-VIII-1974, pág. 25.

<sup>1151</sup> Hernán se comunicaba con las autoridades de la legación mediante folios manuscritos de tamaño A6. El estilo informal de estas notas revela su complicidad con José Luis Messía y Rafael Fernández-Quintanilla. También trabó amistad con Alberto de Mestas, Gonzalo Puente Ojea y Manuel Sito Alba.

<sup>1152</sup> El único caso documentado que remite a una tarea de estas características se expone en la siguiente nota que alguien de la embajada dirigió a la artista: «Me ha visitado Mlle. Aslan [...] que prepara una serie de lecturas-espectáculos consagrados al Teatro español, en el Club du Théâtre des Nations. La primera de ellas se celebrará el 8 de octubre a las 3:30 en el Studio des Chmpas [sic] Elysées, con el programa consignado en la nota adjunta. Creo sería interesante tomase Vd. contacto con este grupo para conocer sus propósitos y ayudarles en lo que precisen», en AGA, 66/04411, carpeta «Teatro»: doc. mecan. «Nota para la Srta. Josita Hernán», fechado en París el 6 de octubre de 1960.



reabría sus puertas el 20 de octubre de 1952 en el acto de inauguración de la muestra.<sup>1153</sup> España lanzaba así un órdago a las autoridades francesas mostrando la riqueza del patrimonio bibliográfico, literario y científico, y cinco tapices de Goya cedidos por el Museo del Prado. Pero la biblioteca no se inauguraría efectivamente hasta el 17 de diciembre de 1953, «sin ninguna ceremonia especial».<sup>1154</sup> Durante sus primeros años de vida, la biblioteca se esforzó por rodearse de una órbita intelectual de prestigio que permitiera presentarla dignamente ante el público francés. Su privilegiada situación geográfica y cultural pronto la hicieron merecedora de la atención del Ministerio de Asuntos Exteriores, que apostó por ella más allá de su función como fondo de referencia de publicaciones en lengua española. Por eso, en 1959 fue incluida en los presupuestos de la DGRC, pues, hasta la fecha, su mantenimiento se había sufragado con cargo a la Acción Cultural de la embajada, de menor cuantía.<sup>1155</sup>

El personal de la embajada y de la oficina cultural se responsabilizó de las primeras actividades con el material disponible. En paralelo a la reposición del mobiliario necesario y del acondicionamiento de los servicios –un proceso que llevó varios años–, comenzaron a celebrarse conferencias, conciertos, exposiciones y charlas. Sin director hasta 1956, el servicio bibliotecario fue ocupado por un encargado provisional, Mauricio Torra-Balari. En febrero, Manuel Sito Alba asumió la dirección del centro y las funciones que habían estado desempeñando el consejero cultural, el secretario de la embajada y

---

<sup>1153</sup> El local de la Avenida Marceau era propiedad del Estado español y había alojado los servicios culturales de la embajada española. Tras la liberación de París fue ocupado por los nacionalistas vascos, que constituyeron la sede del gobierno vasco en el exilio. El Ministerio de Asuntos Exteriores reclamó el desalojo y la entrega del edificio al gobierno francés sin éxito, que finalmente consiguió recuperar en 1951. Ver MARTÍNEZ LILLO, Pedro Antonio: *Las relaciones hispano-francesas en el marco del aislamiento internacional del régimen franquista (1945-1950)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Manuel Pérez Ledesma, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

<sup>1154</sup> AGA, 66/04323, carpeta «Biblioteca española. Libros y funcionamiento»: despacho núm. 3142, fechado en París el 17 de diciembre de 1953, del embajador de España en París, José Rojas Moreno, al ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo; y carpeta «Biblioteca española de París: conferencias»: doc. mecan., s. f., «Tapices de Goya presentados en la Exposición». A la inauguración asistieron, representando a España, Jaime de Borbón y Ramón Menéndez Pidal. Por parte de Francia, acudieron Paul Claudel, Robert Schuman, Jean Baylot, Henry de Montherlant, Gérard Bauër, Henri Bédarida y Robert Ricard, entre otras autoridades.

<sup>1155</sup> Ver JEVENOIS, Pablo de (coord.): *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. 1946-1996*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1996, pág. 187.

Torra-Balari.<sup>1156</sup> Sito Alba era la gran apuesta de la legación para reavivar las tertulias, proponer nuevas conferencias y organizar otro tipo de actos encaminados a mantener y aumentar la «clientela» de la biblioteca, que debían presentarse atractivos sin que por ello se apartaran de una línea proselitista orientada a la minoría universitaria y al público francés con inquietudes intelectuales y artísticas por España.<sup>1157</sup> Sito Alba se caracterizó por la rigurosa selección de colaboradores de solvencia intelectual. Prefería suprimir una conferencia «cuando los propuestos no daban la media y no había nada mejor que escoger porque siempre he estimado que la ociosidad es menos nociva que la propaganda al revés». Consciente de la primordial misión política que detentaba la Biblioteca Española de París en el contexto de las relaciones culturales hispano-francesas, el director apostó por la intervención activa a través de la propaganda cultural antes que, por la actitud pasiva, de observación, a la que, no obstante, no renunciaba. Esta postura requería de la regularidad de las actividades para que no decayera ni la afluencia ni el prestigio de la biblioteca, «relativos pero evidentes», y, por tanto, de un mayor apoyo económico de la DGRC.<sup>1158</sup> El proyecto era ambicioso y los medios –según las autoridades de la embajada– fueron siempre precarios, como lamentó el consejero cultural, José Luis Messía, unos días después del nombramiento del nuevo director: «Hay muchas cosas que hacer pero los medios tanto en el orden personal como del servicio, son de un raquitismo sombrío».<sup>1159</sup> La cuestión económica no era el único escollo a superar: la oficialidad de la biblioteca entorpecía su propio desarrollo, sobre todo si deseaba aproximarse al público

---

<sup>1156</sup> Manuel Sito Alba (1922-1992). Profesor de Lengua y Literatura, adjunto en el Instituto Ramiro de Maeztu (1946-1949). Anteriormente había sido lector de español en las universidades de Glasgow (1950-1952), Leeds (1952-1954) y Lyon (1954-1956). Véase AGA: 66/04317, carpeta «Personal: lectores, maestros y autorizaciones».

<sup>1157</sup> AGA: 66/04316, carpeta «Biblioteca Española. Conferencias. Visiones. Tertulias»: despacho núm. 736, de Rojas Moreno a Martín-Artajo, fechado en París el 14 de marzo de 1956.

<sup>1158</sup> «Estas notas dictadas al galope, no son, querido Director General, ni la novela rosa de la Biblioteca Española ni el índice exhaustivo de las relaciones culturales entre España y Francia. Por lo que toca al plano de las relaciones culturales entre los dos países, la Biblioteca, como te decía, es solo el instrumento específico de una de las dos vertientes –la activa– de las mismas», en AGA, 66/04343, carpeta «Actividades y cursos en Biblioteca 58/12»: doc. mecan. «Nota de carácter personal para el excelentísimo Sr. Director de Relaciones Culturales», fechado en París el 11 de noviembre de 1958, de Manuel Sito Alba.

<sup>1159</sup> AGA, 66/04316, carpeta «Biblioteca española. Libros y funcionamiento»: carta mecan. fechada en París el 7 de febrero de 1956, del consejero de cultura de la Embajada de España en París, José Luis Messía, al director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella.

francés, a menudo receloso de su vinculación con el gobierno español.<sup>1160</sup> Por eso, la biblioteca se esforzó por presentarse como una colectividad cultural hispano-francesa abierta al diálogo. En el umbral de 1960 la embajada se felicitaría ante el ministro por haber trabado contacto y establecido colaboración con otras instituciones extranjeras, como la Sociedad de Amigos de Versalles, la Oficina de Turismo de París y, en especial, con el Museo del Louvre. Además, se habían reanudado los intercambios de profesores con la Universidad de París –suprimidos desde 1936–, con arreglo al acuerdo de una comisión mixta integrada por la dirección del Instituto de Estudios Hispánicos de París, el consejero cultural de la embajada y el delegado de España en la UNESCO. Por fin, se había establecido el «punto de arranque y primeras bases de una política cultura más amplia y ambiciosa de acuerdo con la coyuntura de las relaciones diplomáticas entre los dos países».<sup>1161</sup> Y la Biblioteca Española, como instrumento inmediato de la política cultural en Francia, seguiría constituyendo un medio fundamental para desarrollarla en otros campos de acción y de presencia. Así fue, en efecto, desde 1966, cuando la oficina cultural amplió su influencia proyectándose en el Centre d'Études Hispaniques Appliquées aux Realités Economiques, Cercle de l'Union interalliée, Instituto Católico de París, Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona y en la Office de Radiodiffusion-Télévision Française.

Aunque la embajada trataba de mantenerse al corriente de la situación del teatro español –así como de la política teatral francesa–, la iniciativa del régimen en París era exigua en este ámbito y se mantenía, más bien, como espectador. Hacia mediados de los años cincuenta la correspondencia entre el embajador y el ministro de Asuntos Exteriores arroja el interés del primero en dar a conocer en Francia el teatro español contemporáneo

---

<sup>1160</sup> «El hispanismo francés es, como sabes, mucho más numerosos y vario que el germánico, menos científico y muchísimo más apasionado. Este apasionamiento suele teñirse, desgraciadamente, de color político, y tal es la causa fundamental de los problemas que presenta aquí nuestra labor cultural», en AGA: 66/04400, carta del consejero de cultura de la Embajada de España en París, Rafael Fernández-Quintanilla, a Martín Herrero, fechada en París el 26 de septiembre de 1961. Fernández-Quintanilla comprendía, e incluso compartía, la actitud reacia de Ramón Martín Herrero ante la posibilidad de ofrecer su conferencia «Vingt ans de vie espagnole; la transformation sociale de l'Espagne» en la Biblioteca Española de París.

<sup>1161</sup> AGA: 66/04415, despacho núm. 2152, de Rojas Moreno al ministro de Asuntos Exteriores, Fernando M.<sup>a</sup> Castiella, fechado en París el 30 de octubre de 1959; y despacho sin núm., fechado en París el 17 de febrero de 1967, del embajador de España en París, Pedro Cortina, a Castiella.

en un circuito comercial dominado por García Lorca.<sup>1162</sup> José Rojas Moreno contemplaba incluso la posibilidad de contribuir económicamente, a título simbólico, en algún montaje y esperar los resultados para plantear esta vía de acción. Así lo pensó en 1955, al saber que Claude Planson deseaba escenificar *Ana Kleiber*, de Alfonso Sastre.<sup>1163</sup> Esta situación se repitió seis años más tarde, cuando el director del Teatro Hébertot se dirigió a la embajada solicitando una subvención a las autoridades españolas para reponer la obra de Sastre. El embajador José María de Areilza expresó al ministro, Fernando M.<sup>a</sup> Castiella, la conveniencia de apoyar el montaje para reforzar el prestigio del gobierno español, incluso a pesar de la ideología adversa de Sastre. Nada se hizo al respecto.<sup>1164</sup> Por otra parte, la legación no perdió de vista el Festival Internacional de Arte Dramático de París ni el Teatro de las Naciones como tribuna privilegiada desde la que mostrar al mundo *el mejor teatro español*—que, a su juicio, debía ser contemporáneo, temática y estéticamente—y lograr que los directores y adaptadores franceses se interesasen por él y lo introdujeran de forma natural en el circuito comercial de la capital.<sup>1165</sup> Para ello, los servicios

---

<sup>1162</sup> La obra de García Lorca acaparó la atención del público y la crítica en Francia desde 1945 a 1955. Llegó a ser más representado que los dramaturgos franceses más populares. Valle-Inclán se integraría en la cartelera pocos años más tarde, sobre todo, tras los montajes de *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia* en 1963. Ver TORRES MONREAL, Francisco: *El teatro español en Francia (1935-1971). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Luis Rubio García, Universidad de Murcia, 1974.

<sup>1163</sup> Ver AGA: 66/04357, despacho núm. 489 fechado en París el 20 de febrero de 1955, de Rojas Moreno a Martín-Artajo.

<sup>1164</sup> La Dirección General de Cinematografía y Teatro no opuso objeciones en materia de censura. La ausencia de apoyo condenó el proyecto: «las obras de este señor siempre rozan temas sociales en donde está encubierta una segunda intención [...]. La posibilidad de subvención es cero [...] y esto es lo más importante, porque esta persona está considerada “non grata” por diversas razones que tú conoces [...]», en AGA, 66/04334, carpeta «Teatro»: despacho núm. 768 fechado en París el 8 de abril de 1961, de Areilza a Castiella. También, ver carta mecan. confidencial fechada en Madrid el 8 de abril de 1961, del jefe de la Sección de Exposiciones de la DGRC, Luis Litago, a Fernández-Quintanilla.

<sup>1165</sup> «Teniendo en cuenta que el teatro español en París en los últimos años, salvo rarísimas ocasiones [...] ha estado ausente de las escenas parisinas, sería quizás de desear que, por las autoridades competentes se estudiara mejor la forma de aprovechar esta oportunidad que se nos brinda con los menores gastos posibles y la ventaja de aprovechar una perfecta organización de difusión y propaganda, para dar a conocer nombres y obras de nuestro teatro contemporáneo, escogiendo quizás [...] aquellos autores que pongan de relieve que el teatro español plantea y resuelve los temas actuales del teatro europeo en forma similar y con concomitamiento de las técnicas del día. [...] No hay duda de que nuestras obras clásicas o de interés no contemporáneo son siempre bien acogidas, pero es innegable que la postura de la crítica y del público ante ellas tiene un carácter de contemplación arqueológica sin las ventajas prácticas que podrían derivarse en

culturales de la embajada contaron con el utilísimo favor de Planson, que mantenía un contacto cordial con el gobierno español.<sup>1166</sup> Pero los criterios del régimen y de la embajada diferían, de manera que el repertorio propuesto por el primero –y la lentitud que adoptó para llevar a término las gestiones correspondientes– demostró, si no un criterio dudoso, su indolencia ante semejante oportunidad. Solo así se entiende que la representación de España en el Festival Internacional de Arte Dramático de París se perpetrara con *La malquerida*, de Benavente (1954), *La vida es sueño* (1955) y *Las mocedades del Cid* (1956). Más comprometida, desde el punto de vista artístico, resultó la participación española en la segunda edición del Teatro de las Naciones con la adaptación de Huberto Pérez de la Ossa de *La Celestina*, que dirigió Luis Escobar en 1958, cuyo estreno en el Teatro Sarah Bernhardt fue aprovechado por la Biblioteca Española para celebrar una «Semana del Teatro Español». Sin embargo, el gobierno alegó razones presupuestarias para retirarse en la edición de 1960.<sup>1167</sup> Tanto la embajada como Planson, ahora director del Teatro de las Naciones, lamentaron esta decisión pero perseveraron sus conversaciones, aun los puntos de vista divergentes, dado el folklorismo reconocido del director y el convencimiento de la legación de que en París debía presentarse un teatro reciente y fresco.<sup>1168</sup> El resultado fue infructuoso, y no menos

---

otro caso», en AGA: 66/04357, despacho núm. 174 fechado en París el 23 de enero de 1956, del encargado de negocios, Federico Díaz, a Martín-Artajo.

<sup>1166</sup> Como directivo del Teatro de las Naciones, Planson sería considerado por la embajada –además de simpatizante del régimen– como una pieza fundamental para la política teatral en París. Ver AGA, 66/04332, carpeta «Théâtre des Nations»: despacho núm. 1601 fechado en Madrid el 4 de septiembre de 1958, del director general de Relaciones Culturales, José Miguel Ruiz Morales, a Messía.

<sup>1167</sup> El espectáculo había sido un éxito en Madrid y el cuadro artístico contaba con el pláceme de las autoridades españolas. En el informe del estreno, del 8 de abril de 1958, el embajador aseguró que la crítica había alabado el montaje y a su principal intérprete, Irene López Heredia. Para Rojas Moreno el balance era positivo, por la afluencia de público y el saldo activo de la crítica, «que da la impresión que ha enjuiciado un empeño serio y de verdadero rigor internacional», en AGA, 66/04332, carpeta «Théâtre des Nations»: despacho núm. 616 fechado en París el 12 de abril de 1958, de Rojas Moreno a Castiella. Véase, además, despacho núm. 223 fechado en París el 13 de febrero de 1958, de Messía a Ruiz Morales, y despacho núm. 149 fechado en Madrid el 20 de febrero de 1960, de Ruiz Morales a Rojas Moreno.

<sup>1168</sup> En el transcurso de estas conversaciones, Planson sugirió la posibilidad de representar *Yerma* en el Teatro Vieux Colombier, con el que contaba en la próxima edición de Teatro de las Naciones para dar cabida a montajes más modestos. El embajador Areilza consideró esta propuesta por el rédito político de mostrar que García Lorca no estaba proscrito de la escena española. Sin embargo, Areilza consideró el riesgo de interpretar aquel gesto como la intención de la dictadura de descubrir al dramaturgo veinticinco

frustrante debió ser la negociación para participar en 1962, porque el gobierno franquista prefería celebrar el centenario de Lope de Vega o reponer *La malquerida* antes que patrocinar de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán.<sup>1169</sup> Fue una sucesión de oportunidades perdidas pues, en 1965, se renovó por completo la organización del Teatro de las Naciones confiándose la nueva etapa a Jean-Louis Barrault. Su hostilidad hacia la dictadura evitó la colaboración con la embajada española y sesgó el repertorio del certamen suprimiendo la inclusión de espectáculos genuinamente españoles. En opinión del embajador Pedro Cortina, era necesario frenar lo que consideró una operación de falseamiento de la cultura española instigada por la programación de espectáculos extranjeros contraproducentes a la propaganda del régimen. Como remedio propuso la organización de intercambios de conjuntos teatrales hispano-franceses. Para llevarlo a cabo, sin embargo, se precisaba un tratado bilateral, aún inexistente.<sup>1170</sup>

La política teatral de España en Francia pasaba por la vigilancia de las actividades que abanderaba la intelectualidad antifranquista en París u otros grupos militantes –por ejemplo, los Amigos del Teatro Español de Toulouse–,<sup>1171</sup> aparte de las protestas

---

años después de su muerte. Por eso, como indicó al ministro de Asuntos Exteriores, creía más apropiado llevar la obra de Mihura o Buero Vallejo –*El caso de la mujer asesinadita*, *Maribel y la extraña familia*, *Historia de una escalera* o *Un soñador para un pueblo*–, y «a ser posible, de tema que compensase el andalucismo bronco de Lorca con la visión de otros ambientes españoles y de argumento más ligero», en AGA, 66/04332, carpeta «Théâtre des Nations 1960-1961»: despacho núm. 2765 fechado en París el 12 de diciembre de 1960, de Areilza a Castiella.

<sup>1169</sup> Ver AGA: 66/04462, carta mecan. fechada en Madrid el 19 de febrero de 1962, de Litago a Fernández-Quintanilla. Santos Zas recoge la correspondencia entre Areilza y el ministro de Asuntos Exteriores basándose en la prensa que el primero le proporcionó al segundo para informarle del estreno de *Lumières de bohème* (*Luces de Bohemia*), el 21 de marzo de 1963 en el Palais de Chaillot de París, casi al mismo tiempo que el Teatro Odeón ofrecía *Divinas palabras*. Véase «La “première” de *Luces de Bohemia* (París, 1963)», *Ínsula*, núm. 712 (2006), págs. 5-8.

<sup>1170</sup> Ver AGA: 66/04462, despacho núm. 1566 fechado en París el 27 de julio de 1967, de Cortina a Castiella.

<sup>1171</sup> Fundado en 1959 por José Martín Elizondo, fue, según Aznar Soler, el único grupo de teatro formado por exiliados que, en Francia, desarrolló su actividad de forma regular y con una probada solvencia escénica durante los años sesenta, su época de esplendor. Su significación antifranquista lo convirtió en objeto de atención por parte de las autoridades consulares españolas, ya que –no lo olvidemos–, Toulouse fue la capital del exilio republicano. Ver *Los amigos del Teatro Español de Toulouse: historia de un grupo teatral español en el exilio francés (1959-2009)*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

puntuales para boicotear las acciones oficiales.<sup>1172</sup> El teatro se integró en el programa cultural de la Biblioteca Española con la llegada de Josita Hernán. La artista comenzó a colaborar en la difusión cultural del centro en el curso 1956-1957, dos años antes de ser nombrada lectora en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Quizá por iniciativa propia, a finales del curso se celebró la primera función teatral en el salón de la biblioteca, si bien ya había participado –y seguiría haciéndolo– de forma puntual en otras actividades del centro.<sup>1173</sup> Aquella primera experiencia inauguró una oferta teatral hasta entonces desatendida, que Hernán prolongó organizando y participando en numerosas muestras, con sus alumnos del Conservatorio y otros artistas allegados a su círculo personal o a la embajada. El enfoque de estas funciones solía ser el mismo que el que ofrecería con sus alumnos en España, es decir, pensado para sensibilizar a un público poco familiarizado con el teatro español y, por tratarse de un público francés, enfatizar el aspecto bilateral de las relaciones culturales hispano-francesas; llevándolo, en palabras del embajador, «al “cómo” y el “por qué” [sic] de las escenas escogidas».<sup>1174</sup> La primera actividad que Hernán organizó con sus alumnos del Conservatorio en la biblioteca se celebró el 31 de mayo de 1957, con la representación de una serie de escenas de teatro español – *Las Mocedades del Cid*, *La dama boba*, *El mágico prodigioso*, de Calderón y *Don Juan Tenorio*– y un recital dedicado a García Lorca. Según el embajador –socorrido crítico teatral para la ocasión– Rojas Moreno, «la representación fue muy cuidada en

---

<sup>1172</sup> Por ejemplo, en la edición del Teatro de las Naciones de 1956 la Agrupación Hispana de Conciencias Libres repartió folletos para denunciar la inoperancia de la élite intelectual y la falta de libertad de expresión en España. Carta mecan. fechada el 20 de junio de 1956, de Messía al director general de Relaciones Culturales, Antonio Villaceros. Véase AGA: 66/04323, carpeta «Festival Dramático de París».

<sup>1173</sup> La previsión de actividades del curso 1956-1957 no contemplaba ninguna relacionada con el teatro. La primera vez que Hernán colaboró en la Biblioteca Española se encargó de la sesión «Arte al día», el 25 de febrero de 1957, y leyó tres cuentos propios, inéditos, de los que no tenemos noticia. El 21 de noviembre pronunció la conferencia «Toledo, charla apasionada». Durante el curso 1957-1958 dirigió la «Tertulia española» con Juan Pérez Creus, dos veces por semana. Ver AGA, 66/04343, carpeta «Biblioteca. Actividades 1956-57»: doc. mecan. fechado en París el 16 de noviembre de 1956, de Rojas Moreno a Martín-Artajo; despacho núm. 366 fechado en París el 25 de febrero de 1957, de Rojas Moreno a Martín-Artajo; carta ms. fechada el 2 de septiembre [1957], de Hernán a Messía; y carpeta «Actividades y Cursos en Biblioteca-12/58»: despacho núm. 1865 fechado en París el 17 de octubre de 1958, de Rojas Moreno a Martín-Artajo.

<sup>1174</sup> AGA, 66/04343, carpeta «Biblioteca. Actividades 1956-57»: despacho núm. 938 fechado en París el 1 de junio de 1957, de Rojas Moreno a Castiella.

todos sus detalles: dicción, movimientos, vestuario, iluminación, grabaciones musicales de acompañamiento, etc. [...] El inevitable acento francés de los actores añadió si cabe una nota de gracia». A la función acudió el secretario del Conservatorio, Pierre Caudrillier, en representación del director de la institución, Roger Ferdinand. Tras la primera función en la Biblioteca Española, Casa Rojas llamó la atención del ministro Castiella sobre la utilidad de la actividad para «captar una determinada clientela –la gente de teatro– que considero muy interesante».<sup>1175</sup> Pese a que la iniciativa podía rentabilizarse siempre que mantuviera la línea proselitista de la política cultural de la biblioteca, lo cierto es que las sesiones se desarrollaban sumidas en la carestía de medios, económicos y físicos, pues el pequeño salón condicionaba sobremanera la escenificación de las obras y limitaba la asistencia. Después de verano, Hernán le planteó al consejero cultural de la embajada, José Luis Messía, la posibilidad de representar unas escenas escogidas de teatro español apoyándose en su red de contactos, así como en su propia influencia: «Cuento con la colaboración del actor de que te hablé que se paga su viaje desde Granada, su estancia allí solo por actuar conmigo (¡los hay locos!)».<sup>1176</sup> Fue así como, el 12 de noviembre de 1957, Hernán ofreció unas lecturas escenificadas con carácter de ensayo denominadas «Escenas de amor en el teatro español»: *La Celestina*, *El jardín de Falerina*, de Calderón, *Los amores de Belisa*, de Lope de Vega, *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina, *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca y *Dos mujeres a las nueve*, de Luca de Tena. En esta ocasión intervinieron Lucy Cabrera, Manuel Montoro y Manuel G. Sánchez-Reina.<sup>1177</sup> Ya en 1958 Hernán, Constanza Massana, José María Madern, Montoro y R. Vergara grabaron una dramatización radiofónica para conmemorar el centenario de la aparición de la Virgen de Lourdes. La realización corrió a cargo de Paul

---

<sup>1175</sup> AGA, 66/04343, carpeta «Biblioteca. Actividades 1956-57»: despacho núm. 938..., doc. cit., y carta ms. s. f. [París, 1957], de Hernán a Messía. Véase, también FPSY: programa de mano-invitación «Biblioteca Española de París», s. impr., [¿París, 1957?].

<sup>1176</sup> AGA, 66/04343, carpeta «Biblioteca. Actividades 1956-57»: carta ms. fechada el 2 de septiembre [Madrid, 1957], de Hernán a Messía; y ver despacho núm. 2248 fechado en París 16 de septiembre de 1957, de Messía a Hernán.

<sup>1177</sup> Las fotografías del montaje de *Dos mujeres a las nueve* se publicaron en SÁNCHEZ-PRIETO, Antonio, «La biblioteca española de París», *La Moda en España*, núm. 219, noviembre de 1957, s. pág. Las correspondientes a *El jardín de Falerina*, aparecieron en HERNÁN, Josita, «El teatro en París», *La Moda en España*, núm. 227, julio de 1958, págs. 30-31.



Durand y el texto, de Michel de Saint-Pierre, que Hernán tradujo al español.<sup>1178</sup> Más tarde, el 14 de abril de ese año, la artista dirigió algunas escenas que había preparado con sus alumnos del Conservatorio y otros colaboradores, con motivo de la Semana del Teatro Español que los servicios culturales de la embajada organizaron en la Biblioteca Española para celebrar el Festival Internacional de las Naciones de París: *Cornudo y contento*, *Las aceitunas*, *Prendas de amor* y *El falso doctor*, de Lope de Rueda. Conformaban el reparto Amparo Autrán,<sup>1179</sup> Pedro Labadie, Cristina Laborit, José María y Pilar Madern, Massana, Montoro y Manuel A. Verástegui.<sup>1180</sup> Un mes después, el 9 de mayo, los alumnos de la profesora representaron «Diversas escenas de Teatro Español», tomadas de *La vida es sueño*, de Calderón, *La dama boba* y *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, *El lindo D. Diego*, de Moreto, *Don Juan Tenorio*, *Angelina o el honor de un brigadier* y *En la ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo, aún desconocida en la capital francesa. El 14 de mayo Hernán dirigió la obra en un acto *Confidencias* y participó en la lectura del texto de José María Madern, *El rey mudo*, con Labadie, Montoro, Pilar Madern, Verástegui, Massana y Martín Herreros.<sup>1181</sup> Por último, el 10 de diciembre Hernán dirigió la lectura escenificada de *Los tres etcéteras de don Simón*, de Pemán. Este ritmo de actividad le permitió a Rojas Moreno, a finales de 1958, confirmar el asentamiento de la actividad teatral en la biblioteca con las sesiones dirigidas por la profesora, cuyo éxito «anima a buscar su desarrollo en el futuro de forma metódica y sistemática».<sup>1182</sup>

El mantenimiento de esta actividad a lo largo de casi dos décadas fue posible gracias a la artista. El 2 de mayo de 1959 dirigió la lectura de *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Álvaro de Laiglesia. Dos días después, sus alumnos interpretaron unas «Escenas de teatro español» procedentes de *El alcalde de Zalamea*, de

---

<sup>1178</sup> Ver SAINT-PIERRE, Michel de: *Lourdes 1858-1958* (trad., y adapt. esp. Josita Hernán), [1 disco: 45 t; 17 cm], s. e., [1958].

<sup>1179</sup> María Amparo Autrán solicitó acogerse al régimen de estudiante *patronné*, el 30 de octubre de 1953, para seguir cursos en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Ver AGA, 66/04327, carpeta: «Estudiantes patrocinados»: despacho núm. 459 dirigido al Ministère des Affaires Étrangères.

<sup>1180</sup> Véase FPSY: programa de mano-invitación, «Semana del teatro español», s. impr., París, 1958.

<sup>1181</sup> Véanse los programas de mano, en AGA: 66/04385, «Diversas escenas de Teatro Español», s. impr., París, 1958, y «“Confidencias” y “El rey mudo”», s. impr., París, 1958. Se encontrarán imágenes del montaje de *En la ardiente oscuridad*, *Las mocedades del Cid* y *El rey mudo* en H.E., «Teatro español en París», *La Moda en España*, núm. 227, julio de 1958, pág. 31, y HERNÁN, «El teatro en París», cit.

<sup>1182</sup> AGA, 66/04343, carpeta «Actividades y Cursos en Biblioteca-12/58»: despacho núm. 1865 fechado en París el 17 de octubre de 1958, de Rojas Moreno a Castiella.

Calderón, *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, *Don Juan Tenorio*, *Yerma* y *Así son todas*. El programa se repitió el 5 de mayo en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París. El día 24 la profesora dirigió la lectura de *Celos del aire* en la biblioteca.<sup>1183</sup> Allí, en junio, sus alumnos clausuraron el curso con la representación de un extracto de *Entre bobos anda el juego*, *El baile*, de Neville, y *Yerma*.<sup>1184</sup> Este tipo de función se repetiría el 31 de mayo de 1960, con *Ligazón*, *Chinchín comediante* y *Los empeños de una casa* y, el 24 de febrero de 1961, con *El sí de las niñas*, de Moratín.<sup>1185</sup> En mayo de 1962 Hernán dirigió en el teatro del Conservatorio una función auspiciada por la Biblioteca Española en la que se ofrecieron escenas de *Diálogo del alma y el esposo*, de San Juan de la Cruz, *Maribel y la extraña familia*, *Doctor Death de 3 a 5*, *El cuerdo en su casa*, *Las paces de los reyes*, *Peribáñez o el comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.<sup>1186</sup> El evento se repitió el 9 de junio de 1964, con la representación de *Almacén de novias* y de escenas de *Las mocedades del Cid* y de *Bodas de sangre*.<sup>1187</sup> En el mes de mayo de 1967, por mediación de Hernán, Modesto Higuera fue invitado por la oficina cultural de la embajada para impartir las conferencias «De los autores nuevos españoles al lirismo de Lorca», «Lope de Vega y Lorca en lo popular» y «El teatro del Siglo de Oro» en el Conservatorio, la Biblioteca Española, el Instituto de Enseñanza Media y en la Universidad de la Sorbona.<sup>1188</sup> La profesora disminuyó su actividad en el

---

<sup>1183</sup> Ver FPSY: programa de mano «Biblioteca Española de París. Teatro», s. impr., París, 1959.

<sup>1184</sup> «Teatro español en la Biblioteca Española de París», *ABC*, 18-VI-1959, pág. 9.

<sup>1185</sup> AGA: 66/04437, despacho núm. 1299 fechado en París el 3 de junio de 1960, del encargado de negocios Conde de Altea a Castiella; nota ms. de Josita Hernán, s. f. [1961]. Véase, además: «Arte alicantino en la Avda. Marceau», *Amitié Franco Espagnole*, núm. 60, junio de 1960, pág. 31.

<sup>1186</sup> AGA: 66/04462, despacho núm. 1053 fechado en París el 30 de mayo de 1962, de Areilza a Castiella; y 66/04343, «Actividades y cursos en Biblioteca (1959-69)»: programa de mano «Teatro», s. impr., [¿1962?].

<sup>1187</sup> M.P.F., «Velada teatral patrocinada por el Embajador de España en París», *ABC*, 10-VI-1964, pág. 96.

<sup>1188</sup> Hernán posibilitó a Higuera la oportunidad de departir su conferencia en París. El director le habría expresado este deseo tras asistir a una función de la compañía del Conservatorio durante la gira de 1966. En origen, la conferencia se llamaba «De el [sic] lirismo de Lorca a la protesta de Arrabal». Ver AGA: 66/04400, carta mecan. fechada en Madrid el 11 de diciembre de 1966, de Modesto Higuera a Fernández-Quintanilla; carta mecan. fechada en París el 16 de marzo de 1967, de Fernández-Quintanilla a Hernán; carta mecan. fechada en Madrid el 16 de marzo de 1967, de Higuera a Fernández-Quintanilla; carta ms. fechada en París el 22 de marzo de 1967, de Hernán a Fernández-Quintanilla, y carta mecan.

ámbito de la legación en los años setenta. Solo conocemos dos funciones más patrocinadas por la embajada y celebradas en el teatro del Conservatorio de París: el 1 de junio de 1971, con *Estampa sacramental medieval*, *El mundo de Dámaso Alonso* y *Tabernero, cruz y raya* y, por último, el 13 de junio de 1974, un «spectacle espagnol».<sup>1189</sup>

Si nos atenemos al testimonio de las autoridades españolas próximas a la embajada, las sesiones de teatro constituían uno de los atractivos del programa de difusión cultural de la biblioteca: «la razón de ese éxito es, sin duda alguna, el entusiasmo infatigable y la gran competencia profesional que reúne la citada actriz Josita Hernán y que logra transmitir a sus alumnos».<sup>1190</sup> Por eso, para estimular la labor de los jóvenes actores, el consejero cultural resolvió la concesión de dos becas para la actriz y el actor más aventajados de la clase de Teatro Español, seleccionados por su profesora. La legación concedió esta ayuda, por lo menos, hasta 1966. El gesto –y una condecoración al director de la institución, Roger Ferdinand, de manos del director general de la DGRC, José Miguel Ruiz Morales– sirvió para relacionar, aún más directamente, a la oficina cultural de la embajada y al Conservatorio. La coyuntura estimuló a Ferdinand a sugerir, en julio de 1960, la colaboración directa entre la institución y sus homólogas españolas para intensificar su mutuo conocimiento y la coordinación de actividades de intercambio, e incrementar así la difusión recíproca de sus respectivos valores teatrales, en especial, en su repertorio clásico.<sup>1191</sup> La propuesta fue estudiada en verano por la Dirección General de Cinematografía y Teatro –que la estimó, en principio, favorable– y la Secretaría Técnica de Educación Nacional. No obstante, es posible que la idea ya hubiera sido

---

fecha en Madrid el 14 de abril de 1967, de Higuera a Fernández-Quintanilla. Véase también HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 444, junio de 1967, s. pág.

<sup>1189</sup> AGA: 66/04450, programa de mano-invitación «“Estampa sacramental medieval”, “El mundo de Dámaso Alonso”, y “Tabernero, cruz y raya”», s. impr., 1971. Véase, además, ANF, 1990302/7, carpeta «Rapport d’activités (1970-1974)»: doc. mecan. s. f. «Rapport sur l’activité du Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique pendant l’année scolaire 1973-1974», pág. 3.

<sup>1190</sup> AGA: 66/04437, despacho núm. 1299 fechado en París el 3 de junio de 1960, del Conde de Altea a Castiella. Véase, asimismo, 66/04453: memoria de las actividades de la Biblioteca Española en 1966, adjunta despacho núm. 387 fechado en París el 17 de febrero de 1967, de Cortina a Castiella.

<sup>1191</sup> Ver AGA: 66/04437, carta mecan. fechada el 17 de junio [1960] de Hernán a Messía; despacho núm. 1666 fechado en París el 19 de julio de 1960, del Conde de Altea a Castiella, y despacho núm. 794 fechado en París el 27 de septiembre de 1960, de la DGRC a Areilza.

planteada con anterioridad.<sup>1192</sup> Para el embajador Areilza era conveniente concretar estos propósitos –«que encierran, sin dudan, gran interés para las relaciones culturales entre Francia y España»– determinando en qué proporción colaboraría el gobierno español, pero ya había dado el primer paso proponiendo la concesión de las becas. Por su parte, el Conservatorio consentía que las actividades teatrales de la embajada pudieran celebrarse en su teatro.<sup>1193</sup> Unos meses más tarde, la Dirección General de Cinematografía y Teatro reculaba para matizar su apoyo inicial: «la citada colaboración, si bien parece en principio iniciativa loable y digna de tenerse en cuenta, en la práctica existen sin embargo dificultades y limitaciones que pueden entorpecerla y hacerla ineficaz».<sup>1194</sup> En vez de propiciarla, la Sección de Teatro sugirió el establecimiento de un contacto directo con la RESAD, a fin de que los centros discutieran las posibilidades e inconvenientes de una supuesta colaboración. El contacto estaba condenado a fracasar. A pesar de la infructuosa correspondencia, desde 1961 las sesiones teatrales de la biblioteca se celebraron en el teatro del Conservatorio: así la legación española ampliaba la proyección de su política cultural en una institución francesa. La primera función tuvo lugar el 20 de abril. El

---

<sup>1192</sup> Hernán afirmó en 1959 que estaba tratando de organizar el programa de intercambios: «Ya he hablado con el director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y le ha parecido muy aceptable la idea. Confío en que esto sea factible en los próximos años», en NAVARRO, «Rincón indiscreto...», cit.

<sup>1193</sup> AGA: 66/04437, despacho núm. 2286 fechado en París el 20 de octubre de 1960, de Areilza a la DGRC.

<sup>1194</sup> AGA: 66/04437: carta mecan. fechada en Madrid el 9 de enero de 1961, de Fernández de Córdoba al Ministerio de Información y Turismo, y doc. núm. 126-61, mecan. fechado en Madrid el 7 de febrero de 1961, de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ambos documentos fueron puestos en conocimiento de la Embajada de España en París con posterioridad al 8 de marzo de 1961. El director de la institución madrileña, Fernando Fernández de Córdoba, ya había resuelto que el intercambio de estudiantes comportaba ciertas dificultades que no parecía dispuesto a abordar: las posibles convalidaciones y la oportunidad de que el alumno español obtuviera el carné sindical, su desconocimiento del idioma, o los problemas del estudiante extranjero para adaptar los métodos de la fonética francesa a la española. No obstante, el director sí creía interesante enviar alumnos de la RESAD al Conservatorio de París para que interpretaran teatro clásico español. La acción recíproca, que los franceses acudieran a la Escuela, le parecía imposible mientras esta permaneciera instalada provisionalmente en el Teatro Real. Conviene recordar que Fernández de Córdoba ocupaba la dirección del centro gracias a su actuación en la guerra civil. Ríos Carratalá, a través de Soria Tomás, consigna que el actor tomó posesión del cargo como «profesor auxiliar del Conservatorio» en 1939, aunque permaneció ausente del centro hasta 1944. Después ascendió de categoría rápidamente. Ver RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil*, Barcelona, Barril & Barral, 2010, págs. 251-252.

embajador español subrayó que «esta primera manifestación pública de colaboración teatral entre ambos países que abre paso a posibilidades de intercambio cultural de más alto interés».<sup>1195</sup> Además, el Conservatorio cedió el vestuario preciso para esta «fiesta del arte escénico», ideada por el consejero cultural Fernández-Quintanilla. Los alumnos de Hernán representaron la adaptación de la profesora de *El diablo cojuelo* y bailaron un fragmento del Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo, con la coreografía de Juan Corelli.<sup>1196</sup> Esta función y varias escenas traducidas al francés de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, y *Amar sin saber a quién*, de Lope de Vega, se repitieron en Les Journées Théâtrales Hispaniques, presididas por Jean Sarrailh, que la Alliance Française organizó en su teatro.<sup>1197</sup>

En paralelo a las negociaciones fallidas con la RESAD, la embajada había entablado conversaciones con el jefe de la sección de teatro del SEU, Jaime Vigo Benia, sobre las posibilidades de incrementar el interés de Francia por el teatro clásico español. Concretaron la visita de un grupo del TEU para representar un auto sacramental en la Semana Santa de 1961 con la colaboración del Conservatorio de París, que aportaría decorados y vestuario y, en caso necesario, el respaldo de los alumnos de Teatro Español de Hernán. Esta posibilidad sugería un nuevo proyecto que ya había pergeñado Vigo Benia, consistente en la colaboración entre la profesora y el director de escena Miguel Narros, para un eventual montaje en febrero de *El caballero de Olmedo*, en Saint-Étienne. Aunque ninguna de estas actividades llegó a confirmarse, la embajada les atribuía gran valor, su realización solo sería factible con el apoyo de la DGRC.<sup>1198</sup>

---

<sup>1195</sup> AGA: 66/04436, despacho núm. 923 fechado en París el 22 de abril de 1961, de Areilza a Castiella.

<sup>1196</sup> Ver AGA, 66/04411, carpeta «teatro»: nota ms. fechada en París el 21 de marzo de 1961, de Hernán a Fernández-Quintanilla; 66/04436, despacho núm. 923 fechado en París el 22 de abril de 1961, de Areilza a Castiella, y 66/04453: despacho núm. 1566 fechado en París el 28 de junio de 1961, de Areilza a Castiella. Ver también Miquelarena, «Fiesta de arte escénico organizada por la Biblioteca Española de París», *ABC* (ed. Andalucía), 22-IV-1961, pág. 59.

<sup>1197</sup> Ver «El teatro español en Francia», *Amitié Franco-Espagnole*, núm. 69, abril de 1961, pág. 39; «Les Journées Théâtrales Hispaniques», *Amitié Franco-Espagnole*, núm. 70, mayo de 1961, pág. 11, e *Índice Cultural Español*, núm. 184, 1-V-1961, pág. 651.

<sup>1198</sup> Ainhora Amestoy no recoge este montaje en su investigación, por lo que, tal vez, no llegó a realizarse. Ver *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense de Madrid, 2015. El cometido de Vigo Benia en París consistía en planear un eventual congreso internacional de teatro clásico en Madrid patrocinado por el Ministerio de Educación Nacional, como una oportunidad para atraer como invitados de honor a

Gracias a su trabajo en el Conservatorio y en la Escuela Superior de Guerra de París, a Hernán le era factible invitar a sus alumnos a conocer la Biblioteca Española como un centro de referencia para los estudios en lengua española de sus alumnos. No se trataba de una mera sugerencia, cuando sí una labor propagandística, como se deduce de su correspondencia con el consejero cultural de la embajada:

Son mis alumnos comandantes y tenientes coroneles del ejército francés que demuestran por su trabajo, su entusiasmo y su interés, hasta dónde llega su inclinación por España. [...] Enfin [sic] son señores de una preparación y una cultura superior. Creo que es precisamente [el] tipo de “clientes de nuestras bellezas” que nos interesan. [...] Si no es posible invitar a todos –siempre presentes en cuantas manifestaciones de arte español hay aquí a las que pueden asistir pagando– al menos a la verdadera élite creo que, si le parece razonable lo que expongo, sería bonito (y “español”) invitarla.<sup>1199</sup>

De los servicios que Hernán prestó como lectora de español, son especialmente relevantes las iniciativas teatrales en lengua española que promovió en París o en otras localidades francesas, ya que revelan su valía como eslabón para reunir elementos provenientes de ámbitos ajenos al entorno de la Embajada de España en París.

La primera empresa de estas características realizada gracias a la intervención de la artista como mediadora fue el espectáculo didáctico «Anthologie du théâtre classique espagnol», en 1962. Si bien la iniciativa habría partido de Hernán, Piedad Salas y del consejero cultural Fernández-Quintanilla –que luego contarían con el respaldo del director de la DGRC, José Miguel Ruiz Morales–, lo cierto es que fue Hernán quien facilitó el contacto entre Salas y la legación, en el contexto del teatro de cámara La Carbonera. «Anthologie du théâtre classique espagnol» nacía con la vocación de sensibilizar al público francés y español de la preminencia de las relaciones culturales sobre las relaciones políticas, como rezaba el programa de mano del espectáculo:

---

personalidades relevantes del extranjero. Para ello, el jefe de la sección de teatro del SEU debía contactar con el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO. Ver AGA, 66/04334, carpeta «Teatro»: carta mecan. fechada en Madrid el 17 de junio de 1960, del Jefe Nacional del Sindicato Español, Jesús Aparicio Bernal, a Fernández-Quintanilla; carta mecan. fechada en París el 4 de julio de 1960, de Fernández-Quintanilla a Aparicio Bernal, y despacho reservado núm. 1564 fechado en París el 4 de julio de 1960, del Conde de Altea a Castiella.

<sup>1199</sup> AGA: 66/04353, carta mecan. fechada en París el 2 de marzo de 1962, de Hernán a Fernández-Quintanilla. El subrayado es original.

Cuando de una forma superficial se estudia la historia, lo primero que salta a la vista son los aspectos externos del contacto entre las naciones: es decir, las guerras. Pero si nos detenemos con más cuidado a examinar las relaciones entre los países, veremos que lo que siempre queda en forma permanente son los intercambios culturales.<sup>1200</sup>

La DGRC subvencionó la breve gira con cincuenta mil pesetas. No escatimó en medios de difusión y fueron enviados cien carteles y quinientos programas con sendos textos explicativos, que se repartieron por las localidades elegidas. El espectáculo, en principio gratuito, reunía una serie de lecturas escenificadas –sin vestuario de época– que comparaba los clásicos franceses con los españoles: la primera parte del programa confrontaba *Las mocedades del cid*, de Guillén de Castro, y *Le cid*, de Corneille; *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, y *Le menteur*, de Corneille; *El desdén con el desdén*, de Agustín de Moreto, y *La princesse d'Élide*, de Molière; y, la segunda, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y *Don Juan*, de Molière; *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, y *Le médecin volant*, de Molière; y *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, y *La reine Morte*, de Montherlant. El elenco artístico lo formaban los actores habituales de La Carbonera pero, para realzar las actuaciones y generar algún impacto en los medios teatrales extranjeros, la embajada se encargó de contactar con actores franceses de relevancia. Así, integraron la compañía Germain Abadie, Ángel Bravo, Lucy Cabrera, Ramón Corroto, Hernán y Pedro Sempson, bajo la dirección de José Franco. En la función en París, se unirían Florence Delay y Henri Gilabert.<sup>1201</sup> La gira comenzó el 19 de marzo en Burdeos, continuó el día 22 en el Teatro-Cine ABC de Toulouse y acabó en París, en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París y en la Universidad de la Sorbona y la televisión francesa, los días 26 y 27, respectivamente. El éxito obtenido sirvió de aliciente al embajador para llamar la atención del ministro sobre la conveniencia

---

<sup>1200</sup> AGA: 66/04462, doc. mecan., s. f. Probablemente se trate del texto introductorio al espectáculo.

<sup>1201</sup> AGA: 66/04462, orden núm. 862 fechada en Madrid el 25 de noviembre de 1961, de Ruiz Morales a Areilza; despacho núm. 45 fechado en París el 6 de febrero de 1962, de Fernández-Quintanilla al cónsul general de España en Francia, José Ricardo Gómez-Acebo; carta mecan. fechada el 10 de febrero de 1962, de Piedad Salas a Fernández-Quintanilla; despacho núm. 267 fechado en París el 5 de febrero de 1962, de Areilza a Castiella; carta mecan. fechada en París el 24 de enero de 1962, de Fernández-Quintanilla a Henri Gilabert; carta mecan. fechada en París el 5 de marzo de 1962, de Fernández-Quintanilla a Louis Persson, y programa de mano «Anthologie du théâtre classique espagnol», s. impr., [¿1962?].

de organizar representaciones teatrales en lengua española, sobre todo en el sur de Francia, donde abundaban los núcleos de población española. Porque la colonia asentada en París –continuaba Areilza– era demasiado dispersa y competir con la profusión de espectáculos y otras manifestaciones culturales era difícil. Pero, sin duda, el obstáculo más importante era la falta de medios para poner en marcha una propaganda cultural eficaz. «En consecuencia –concluía– estimo que mientras no se disponga de mayores medios, bastaría con nuestra participación anual en el Teatro de las Naciones [...] y si acaso, con alguna actividad de tipo estrictamente universitario [...]».<sup>1202</sup>

Al menos desde julio de 1962 hay noticia de uno de los proyectos más ambiciosos de la oficina cultural de la Embajada de España en París, la creación de un teatro permanente que difundiera la producción dramática española, clásica y moderna, en su lengua original.<sup>1203</sup> Esta propuesta sería comunicada poco después al Ministerio de Asuntos Exteriores: se trataba de un teatro de ensayo –cuyo coste total rondaría los cinco mil francos– que programaría, al menos una vez al mes y, tal vez, en el Teatro Athénée, una obra de teatro español o hispanoamericano destinada a los hispanoparlantes, hispanistas y los espectadores interesados en las versiones originales. Prestarían su colaboración desinteresada los mejores artistas que hubieran participado en la última temporada del Teatro de las Naciones o bien aquellos que procedieran de otros centros y compañías donde se representa teatro español. Uno de los posibles colaboradores, Manuel Montoro, propuso como repertorio *La Discreta Enamorada*, de Lope de Vega, *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, y *Maribel la extraña familia*, de Mihura.<sup>1204</sup> Esta empresa revestía de vital importancia para la embajada de España, ya que una compañía oficial de teatro español contribuiría a frenar la posible competencia de otros grupos políticamente adversos que se disputaban al mismo público, la comunidad española y obrera residente en París. Así se lo comunicaba Areilza a Castiella:

---

<sup>1202</sup> AGA: 66/04462, despacho núm. 677 fechado en París, el 31 de marzo de 1962, de Areilza a Castiella. Véase, también, «Balcón de París», *Amitié Franco Espagnole*, núm. 81, mayo de 1962, pág. 31.

<sup>1203</sup> Ver AGA, 66/04452, carpeta «Becas 1962-66»: despacho núm. 1438 fechado en París el 28 de julio de 1962, de Areilza a Castiella.

<sup>1204</sup> Ver AGA: 66/04411, despacho núm. 2006 fechado en París el 31 de octubre de 1962, de Areilza a Castiella.



He tenido noticias de que un grupo de intelectuales enemigos de nuestro régimen y que en diversas ocasiones han puesto de manifiesto su sectarismo cultural, ha realizado gestiones concretas para crear en París un conjunto teatral de lengua española con carácter estable. Se trata de un grupo que preside el antiguo rector de la Universidad de París y apasionado hispanista, Sr. Sarrailh, en el que figuran Salvador de Madariaga, María Casares, Jean Camp, etc., y que explotan con contumacia los señores Sr. Marrast y Couffon, profesores adjuntos del Instituto de Estudios Hispánicos, militantes comunistas ambos y animadores infatigables de actividades contra nuestro Gobierno en el ámbito universitario (homenajes a Lorca, a Hernández, etc., en que la intención política domina por completo).<sup>1205</sup>

Fernández-Quintanilla solicitó entonces a Carlos Robles Piquer que intercediera ante la DGRC para conseguir una subvención —«Si se tiene en cuenta que la población obrera de españoles supera las 150.000 personas, no es necesario insistir en la importancia política del asunto»—, pero no obtuvo respuesta por parte de la Dirección. El consejero cultural acabó dirigiéndose al director de Relaciones Culturales, Alfonso de la Serna, quien, aunque aprobaba el proyecto, alegó no disponer de fondos.<sup>1206</sup> Avanzado el mes de enero, la embajada tampoco había recibido respuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sin embargo, «por vía privada» la oficina cultural fue informada de que la DGRC tenía orden de bloquear el proyecto ante el Ministerio por falta de fondos. Al poco tiempo, Josita Hernán le revelaba a Fernández-Quintanilla ser la beneficiaria de una subvención de cinco mil francos para llevar a cabo una serie de representaciones de acuerdo con un programa que hacía tiempo que la profesora había presentado a la Dirección General de Cinematografía y Teatro: «No ha dejado de sorprender este hecho ya que la Srta. Hernán ha confesado que su proyecto no había sido últimamente renovado y que ya no se esperaba la concesión de dicha subvención», le expresaba con amargura Areilza al ministro de Asuntos Exteriores. Aunque el embajador reconocía ante Castiella la elogiosa labor de la profesora en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París,

---

<sup>1205</sup> AGA: 66/04411, despacho núm. 2269 fechado en París el 11 de diciembre de 1962, de Areilza a Castiella.

<sup>1206</sup> AGA: 66/04411, carta mecan. fechada en París el 12 de diciembre de 1962, de Fernández-Quintanilla a Carlos Robles Piquer; carta mecan., fechada en París el 5 de enero de Fernández-Quintanilla al director de Relaciones Culturales, Alfonso de la Serna.

[...] es no obstante lamentable que se entregue a una persona particular la dirección y creación de una empresa que podía haberse presentado con más altos vuelos y con mayor seguridad de resonancia dentro de los medios artísticos y teatrales de esta capital [...] poner al frente de un proyecto artístico exclusivamente a la Srta. Hernán crea en otros elementos con los que pensamos colaborar las naturales reservas e indecisiones.<sup>1207</sup>

Desconocemos si lo hizo gracias a la subvención que recibió a título personal de la Dirección General de Cinematografía y Teatro pero, desde mediados de marzo de 1963, Hernán organizó tres representaciones gratuitas de carácter didáctico en el Teatro del Athénée de París, que comprendían varios pasos de Lope de Rueda y otros entremeses de Cervantes, *Farsa de Inés Pereira*, de Gil Vicente, un auto sacramental de Calderón y las contemporáneas *Ligazón*,<sup>1208</sup> *Retablo jovial*, *Los milagros del jornal*, *Lo invisible*, *Doctor Death de 3 a 5*, y el «estreno mundial» de *Esta noche no puedo cenar contigo (Esta noche no podré cenar contigo)*, de Claudio de la Torre.<sup>1209</sup> La iniciativa había sido posible gracias al patrocinio del Ministerio de Información y Turismo, y a la colaboración de algunos artistas españoles –residentes o exiliados– y los alumnos del Instituto de Enseñanza Media de París. Las funciones pretendían celebrarse en el Conservatorio, en el Instituto de Estudios Hispánicos y en el Colegio de España o en el Centro de Estudios e Investigaciones Iberoamericanos del Instituto Católico de París. Sin embargo, se aplazaron debido a que las fechas previstas coincidieron con la mayor virulencia de la

---

<sup>1207</sup> AGA: 66/04411, despacho reservado núm. 200 fechado en París el 28 de enero de 1963, de Areilza a Castiella. En diciembre de 1963 la oficina cultural de la Embajada retomó el proyecto postulando a Miguel García Rey como cabeza de la compañía. Hay noticia de otro proyecto de teatro en lengua española, *El Retablo*, promovido por José Atienza. Entre los actores de la compañía se encontraba una alumna de Hernán en el Conservatorio de Arte Dramático de París, Jeanine Vila. Sobre el proyecto, véase MADERN, José M.<sup>a</sup>, «París», *Yorick*, núm. 3, mayo de 1965, pág. 15; y AGA: 66/04411, despacho núm. 2464 fechado en París el 14 de diciembre de 1963, de Areilza a Castiella.

<sup>1208</sup> Sobre Valle-Inclán, el programa de mano rezaba que, pese a que «su obra dramática no tuvo la resonancia que debiera en su época», «fue un verdadero precursor, un pilar en el que hay que buscar la base y las raíces de nuestro teatro de hoy. Sus obras “de figurón” tienen tal fuerza, tal lenguaje que son de todos los tiempos, y aunque llevan fechas tan antiguas (1913, 1916), parecen escritas hoy, como seguramente seguirán vigentes, “vivas”, mañana», en AGA: 66/04462, programa de mano «Teatro español en París», s. impr.

<sup>1209</sup> El estreno de *Esta noche no podré cenar contigo* no se estrenó en España no consta en la base de datos del CDT ni aparece mencionado en el monográfico de Ríos Torres. La obra, en un acto, se publicó en la revista *Millares* en 1966 y, en 1971, apareció en la *Revista de Occidente*. Ver RÍOS TORRES, Félix J.: *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Las Palmas, Consejería de Cultura y Deportes, 1987, pág. 37.

campaña de repulsa que desencadenó en Francia el asesinato de Julián Grimau por la dictadura franquista, «y por haber tenido noticias de que algunos grupos se disponían a valerse de dichas representaciones para llevar a cabo actos de hostilidad».<sup>1210</sup> Los directores de los centros acordaron celebrar estas funciones al inicio del siguiente curso escolar. A pesar del controvertido origen y del estrepitoso final de la anhelada compañía de teatro español en París, según Areilza, el proyecto constituyó un éxito de público, y la evidencia no hacían sino incidir en la necesidad de crear un grupo teatral en lengua española con carácter permanente en la capital. Porque, con solo dos o tres funciones mensuales o bimensuales, la legación asentaría una voz oficial que contrarrestara los efectos perniciosos de otros montajes intencionados de teatro español capaces de empañar la imagen del régimen. Pero, una vez más, el presupuesto condicionaba la mínima política teatral de que era capaz la Embajada de España en París.<sup>1211</sup>

En definitiva, Hernán debió disponer de cierto margen de independencia con respecto de la oficina cultural de la embajada en lo que a la política teatral se refiere. Si en 1963 había conseguido una subvención de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en 1970 el Ministerio de Asuntos Exteriores le hizo responsable de una ayuda de diez mil pesetas para patrocinar la representación de *El otro*, de Unamuno, por el Grupo de Teatro Latino de Murcia, bajo la dirección de Antonio Morales y Marín. Aunque había

---

<sup>1210</sup> Esta circunstancial compañía de teatro estaba encabezada por Josita Hernán, directora, y José María Madern, director de escena adjunto. Los actores eran Rosa María Alfonso, Adela del Campo, Alicia Fortea, Marisa García del Ter, Pilarín Madern, Justo Martínez, Rafael Navarro, Julián Antonio Ramírez, Luis Sosa, Ángel Treviño. Fina de Calderón, aparecía como responsable de la música. Julián Antonio Ramírez da cuenta en sus memorias del intento de formar, con Hernán, un grupo estable de teatro clásico español: «Pero sobrevino el asesinato de Grimau; Adelita y yo no quisimos continuar con aquella empresa de la que, además había sabido que estaba subvencionada por el gobierno franquista. Devolví a Josita el dinero que habíamos cobrado por ensayos. Ella me dijo que, al parecer, Grimau era un hombre peligroso, responsable de no sé cuántos delitos. Le contesté que era un amigo mío, que le conocí personalmente, y eso me bastaba. [...] Al deshacer aquel proyecto teatral creo que hicimos lo que debíamos hacer», en *Ici París. Memorias de una voz de libertad*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, págs. 398-399. Además, véase AGA: 66/04462, despacho núm. 1226 fechado en París el 5 de junio de 1966, de Areilza al director de la DGRC, Alfonso de la Serna; despacho núm. 200 fechado en París el 19 de marzo de 1963, de Fernández-Quintanilla al director del Instituto de Estudios Hispánicos, Robert Ricard; despacho núm. 201 fechado en París el 19 de marzo de 1963, de Fernández-Quintanilla al director del Centro de Estudios e Investigaciones Iberoamericanas del Instituto Católico, Pierre Jobit, y despacho núm. 202 fechado en París el 19 de marzo de 1963, de Fernández-Quintanilla al director del Colegio de España, Joaquín Pérez Villanueva.

<sup>1211</sup> AGA: 66/04462, despacho núm. 1446 fechado en París el 6 de julio de 1963, de Areilza a Castiella.

sido una propuesta de la artista, el acto figuró bajo el auspicio de la oficina cultural de la embajada. La insatisfactoria experiencia hizo que la legación advirtiera al Ministerio y a la propia Hernán del perjuicio de subvencionar a compañías sin experiencia en el extranjero —así como de la elección inadecuada de una obra «más apta para ser leída que escenificada» ante un público no familiarizado con el idioma— máxime por la escasez de espectáculos de teatro español que los presupuestos podían costear en París.<sup>1212</sup> Por otra parte, aunque tenemos noticia del desempeño de Hernán como directora de los montajes de *Concierto de desesperanza para campana y orquesta*, de José María Buñuel-Diosdado, en Lille, en 1968; *La corona del vagabundo*, de Miguel Ángel Medina Vicario, en la Universidad de la Sorbona, en 1970,<sup>1213</sup> y de *El torero*, de Enrique Bariego,<sup>1214</sup> no podemos determinar si estas funciones se realizaron con el patrocinio de la embajada o si la artista las llevó a cabo fuera del marco de la política teatral de España en Francia. Asimismo, Hernán figuraba como delegada internacional del Teatro Estudio de Madrid en París, acaso por mediación de Miguel Narros. No obstante, no parece que la delegación estuviera asociada al Conservatorio de París, sino a la Universidad del Teatro de las Naciones de la UNESCO.<sup>1215</sup> Parece que el último proyecto teatral encabezado por

---

<sup>1212</sup> AGA: 66/04403, despacho núm. 525 fechado en Madrid el 24 de abril de 1970, de la DGRC a Pedro Cortina; despacho núm. 829 fechado en París el 11 de mayo de 1970, de Cortina al ministro de Asuntos Exteriores, Gregorio López-Bravo; y 66/04450, programa de mano «“El otro”», s. impr., [¿1970?]. En 1972 el Grupo de Teatro Latino de Murcia solicitó el patrocinio de la embajada para actuar en la Biblioteca Española, el Liceo Español y el Conservatorio de París, pero esta se desentendió de la propuesta y le aconsejó acudir a Hernán, «por si quiere de nuevo patrocinar otra actuación», en AGA: 66/04461, carta mecan. fechada en París el 22 de enero de 1972, de José Luis Morales y Marín al ministro encargado de Asuntos Culturales, Carlos Manzanares; y despacho núm. 93 fechado en París el 3 de febrero de 1972, de Manzanares a Morales y Marín.

<sup>1213</sup> Ver A.L., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. La escena, al día», *ABC*, 11-V-1968, pág. 111; y MEDINA VICARIO, Miguel Ángel: *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 17.

<sup>1214</sup> GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 2007, pág. 85.

<sup>1215</sup> El comité ejecutivo del TEM contaba con cuatro delegados internacionales, tres en Estados Unidos y uno en París, es decir, Josita Hernán. Quizá el cometido de esta delegación se relacione con uno de los proyectos del TEM, que se propuso estudiar los sistemas que regían en las escuelas de Arte Dramático más importantes para establecer contacto con ellas. Si bien en la memoria de Elisabeth Buckley no figura el Conservatorio de París, en cambio, se afirma que el TEM mantuvo relación con la Universidad del Teatro de las Naciones de la UNESCO, en París. Ver *Teatro Estudio de Madrid, 1960-1966*, 2 vols. Memoria final de la beca concedida por la Fundación Juan March, Madrid, 1966; vol. 1, s. pág.

Hernán fue una compañía que dirigió con Juan Esparrach, El Équido (Equipo Franco-Español). Con actores bilingües, el grupo se proponía efectuar una gira que incluyera teatros, casas de cultura y universidades franceses y españoles para ofrecer funciones en ambos idiomas. Sus miembros eran Encina Álvarez, Juan Canet, Clara Fontenille, Laurence Jeanneret, René Labat, Denise Metmer, Paul Mourousy y Mercedes Viudez Díaz. El 14 de junio de 1974 la compañía representó en el Teatro del Conservatorio de París *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Amapolas en el convento*, de María Antonia Aunós. La ausencia de noticias posteriores nos induce a pensar que el proyecto no salió adelante.<sup>1216</sup>

#### 4.3. PROFESORA EN EL LICEO ESPAÑOL DE PARÍS (1962-1973)

El 29 de noviembre de 1962, mediante el Decreto 3279/1962, se creó el Centro Experimental de Enseñanza Media en París, en virtud del artículo 26 de la Ley de Ordenación de la Enseñanza Media, de 26 de febrero de 1953, que se comprometía a impulsar y proteger el establecimiento de colegios españoles de Enseñanza Media en el extranjero; y de la Ley número 11, de 14 de abril de 1962, por la que el Gobierno podía establecer y regular estos centros.<sup>1217</sup> Se trataba de un centro experimental, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, emplazado en los locales de la Misión Española, en rue de la Pompe. En él se impartirían las materias del bachillerato español y las del curso preuniversitario, así como aquellas enseñanzas complementarias que el patronato del centro estimara oportuno establecer. En cualquier caso, el colegio no podía admitir matrícula de enseñanza libre. Este patronato, al que le correspondía la alta dirección del centro, estaba formado por un presidente —el embajador de España en París— y seis

---

<sup>1216</sup> Ver AUNÓS, María Antonia de: *Amapolas en el convento*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 356/74. Hernán intercedió, sin éxito, para que Mercedes Viudez Díaz ingresara como alumna extranjera en el Conservatorio de París. ANF, 19900302/1, carpeta «Chrono 1974»: carta mecan. fechada en París, el 17 de diciembre de 1974, del director del Conservatorio de Arte Dramático de París, Jacques Rosner, al consejero cultural de la Embajada de España en París, Fernando Serrano. Consúltese también: «Primera actuación en París del “Equipo Franco-Español” de teatro», *Mediterráneo*, 15-VI-1974, pág. 12, y «Informaciones teatrales y cinematográficas. Un grupo de teatro bilingüe franco-español. Josita Hernán lo ha presentado ya en París», *ABC*, 27-VI-1974, págs. 93-94.

<sup>1217</sup> Ver *BOE*, núm. 300, de 15 de diciembre de 1962, págs. 17772-17773. Asimismo, consúltense la rectificación de errores, en *BOE* núm. 5, de 5 de enero de 1963, pág. 143.

vocales: un inspector de enseñanza media del Estado, el consejero cultural de la embajada, un representante de la Cámara Oficial de Comercio Español de París, el representante de la asociación de padres de alumnos del colegio, y el director y el secretario del centro. La dirección ordinaria correspondía a estas dos figuras —ambos eran catedráticos numerarios de institutos nacionales de enseñanza media designados por el Ministerio de Educación Nacional—, al jefe de estudios y a un director espiritual. La plantilla de profesores se engrosó con licenciados en Filosofía y Letras o en Ciencias. El resto de asignaturas no requería un título universitario: Religión, Dibujo, Formación del Espíritu Nacional, Educación Física y Enseñanzas del Hogar.

El Decreto 2356/1967, de 21 de septiembre, estableció la forma definitiva del centro experimental como Instituto Nacional de Enseñanza Media «Liceo Español».<sup>1218</sup> Con su legalización, propuesta por los ministros de Asuntos Exteriores y de Educación y Ciencia, quedó reconocida la actuación del centro y se planteó incrementar su alcance. El Liceo Español se estableció en un local nuevo, en Boulevard Victor Hugo, 38, Neuilly-Sur-Seine. El profesorado se fijó mediante la Orden de 15 de marzo de 1968, con arreglo al Reglamento de los Institutos Españoles de Enseñanza Media en el extranjero, de 1955.<sup>1219</sup> Así, nueve profesores agregados numerarios procedentes de institutos impartirían Filosofía, Griego, Latín, Lengua y Literatura españolas, Geografía e Historia, Matemáticas, Física y Química, Ciencias Naturales, Dibujo, Francés e Inglés. Un profesor agregado se encargaría de la asignatura de Religión, mientras que, para impartir Formación del Espíritu Nacional y Enseñanza de Hogar, el número de maestros propuestos por las Delegaciones Nacionales competentes, se adecuaría a la población escolar. La afluencia de alumnos españoles hizo insuficiente esta plantilla docente, que fue ampliada con tres plazas más, mediante la Orden de 12 de julio de 1969.<sup>1220</sup>

La idea de crear un centro de enseñanza media español en París era anterior a la disposición legal fundacional. La iniciativa se gestó en el marco de las actividades de la Biblioteca Española de París a través de unos cursos dirigidos a un reducido número de estudiantes españoles de bachillerato, que se inauguraron el 26 de enero de 1961. Se trataba de una formación complementaria a la escolarización francesa, pero la actividad fue bien acogida y pronto se pensó en ampliarla y regularizarla. El director de la biblioteca

---

<sup>1218</sup> Ver *BOE*, núm. 241, de 9 de octubre de 1967, pág. 13828.

<sup>1219</sup> Ver *BOE*, núm. 83, de 5 de abril de 1968, págs. 5112-5113.

<sup>1220</sup> Ver *BOE*, núm. 209, de 1 de septiembre de 1969, págs. 13929-13930.

y de estos cursos, Manuel Sito Alba, impartía Lengua y Literatura españolas y Arcadio Pardo Rodríguez, Geografía e Historia de España.<sup>1221</sup> Ambos, catedráticos de instituto, y anteriormente lectores de español, conocían las necesidades educativas y culturales que demandaban las familias españolas emigrantes. Tanto ellos como Elisa Ruiz García se implicaron en la puesta en marcha de un centro de enseñanza media en la capital.<sup>1222</sup>

Sito Alba pensó en Hernán –con la que mantenía una cordial amistad–, para que se incorporara en la plantilla docente, pese a que carecía de un título universitario que le permitiera ser contratada formalmente. Ruiz García afirma que una de las razones para escoger a la artista fue su precaria situación económica.<sup>1223</sup> Según Hernán, se le encomendó la asignatura de Formación Cívico Social y Política, que consistía, palabras de la artista, en que los estudiantes «aprendieran a ver, pero sin presionarles por ninguna parte, dejándoles absoluta libertad, después de que ellos supieran elegir».<sup>1224</sup> De acuerdo con el testimonio de algunos antiguos profesores, estudiantes y otros allegados al centro, Hernán se responsabilizó de las materias Formación del Espíritu Nacional y Enseñanza del Hogar, dispuestas por la legislación española, si bien el procedimiento para que pudiera impartirlas se hizo de forma un tanto imprecisa, en palabras del primer jefe de estudios del centro, Pardo Rodríguez.<sup>1225</sup> En la práctica, Hernán no impartió estas asignaturas. Pardo Rodríguez asegura que, en el contexto del Liceo Español de París, Formación del Espíritu Nacional quedaba reducida al nombre porque el alumnado procedía de familias de emigrantes y de familias de exiliados políticos

[...] totalmente hostiles al régimen y a toda enseñanza destinada a sostener o a explicar la ideología oficial. De modo que las clases se convertían en otra cosa: actualidad política y

---

<sup>1221</sup> AGA: 66/04436, despacho núm. 351 fechado en París el 17 de febrero de 1961, de Areilza a Castiella, y despacho núm. 1762 fechado en París el 14 de agosto de 1961, de Areilza a Castiella.

<sup>1222</sup> Ver PARDO, Arcadio: «Josita Hernán». Doc. mecan. inédito, s. e., [2014]. Arcadio Pardo adjuntó el citado texto en un correo electrónico que nos envió el 1 de septiembre de 2014.

<sup>1223</sup> Entrevista telefónica con Elisa Ruiz García (17 de octubre de 2014).

<sup>1224</sup> APRNE: entrevista con Josita Hernán en un programa radiofónico sin identificar, 1970.

<sup>1225</sup> Ver PARDO: «Josita Hernán», doc. cit. El director de cada centro podía nombrar a algunos profesores –con el graduado escolar o el bachillerato–, cuya situación laboral era provisional e inestable. Véase JEVENOIS (coord.): *La Dirección General...*, ob. cit., págs. 197-198.

social, comentarios sobre acontecimientos recientes, formación de grupos artísticos, etc. En cuanto a las clases de Religión...<sup>1226</sup>

La asignatura que impartía Hernán «no tenía casi nombre» y abarcaba un cúmulo de «cosas intangibles», en palabras de Ruiz García, propio de una enseñanza no reglada que parecía más adecuada a un alumnado que, en su mayoría, procedía del medio rural. Hernán complementaba sus clases con la asistencia a un espectáculo artístico o con la organización de alguna actividad que tuviera relación con la cultura española.<sup>1227</sup> Las artes escénicas desempeñaron un papel importante en su cometido. Hernán organizó varias funciones de teatro que no solo dirigía, ya que también se encargó de crear o supervisar la escenografía.

Hemos documentado algunas de estas funciones en la que participaron los alumnos del Centro Experimental de Enseñanza Media y, después, del Liceo Español de París. Algunas recibieron el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo, de la Embajada de España o del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. El 8 de junio de 1962 Hernán dirigió *El villano en su rincón*, que preparó con los alumnos del Instituto de Enseñanza Media de París para representarla en la Biblioteca Española. Este

---

<sup>1226</sup> Correo electrónico enviado el 15 de septiembre de 2014, de Arcadio Pardo Rodríguez a la autora. Según Pardo Rodríguez, a Hernán «no se le puede aplicar ninguna etiqueta política. Josita estaba por encima de todo eso. Pocos han tenido como ella una real proximidad con los alumnos algo como una aureola de persona por encima de la situación». El antiguo jefe de estudios del Liceo Español hace énfasis en una prudente abstención de etiquetar políticamente a Hernán: «Por haber sido una de las actrices más populares y apreciadas de los años primeros de la dictadura, debió ser considerada en algunos sectores de la emigración como adicta al régimen. Cuando en la realidad Josita no simpatizaba con ninguna tendencia política y su verdadera fe social era la honradez, la franqueza, la camaradería, la sinceridad», en correo electrónico enviado el 4 de septiembre de 2014, de Arcadio Pardo Rodríguez a la autora.

<sup>1227</sup> Entrevista telefónica con Elisa Ruiz García (17 de octubre-7 de noviembre de 2014). Se pretendía una introducción a las artes –recitales de poesía, sesiones de teatro leído y representaciones teatrales, adquirir nociones sobre música y baile–, al hogar –recetas de cocina, trabajos manuales– y a las normas de urbanidad. Algunas de nuestras fuentes orales aseguran que, a estas clases, asistían estudiantes de ambos sexos. Otras, insisten en que eran ellas las que recibían esta formación, mientras ellos realizaban gimnasia. Entrevistas por correo electrónico con Nely García (28-29 de agosto de 2014), Arcadio Pardo (29 de agosto-28 de septiembre de 2014), Felipe Montero y Conchita Valdivieso (1 de octubre de 2014), Luís Alarcos Llorech (18-22 de octubre de 2014) y Mercedes García Diego (5 de enero de 2015); entrevista telefónica con Hernando Seguí (16 de septiembre de 2014), y entrevista personal con Rosalía Martínez Pérez y Rosa Morán Riego (Madrid, 26 de septiembre de 2014).



evento se repitió un año más tarde, el 5 de junio de 1963, con *Los milagros del jornal* y *Prendas de amor*. En el mismo local, el 13 de marzo de 1964, se escenificó *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán. El 6 de febrero de 1965 fue el turno de *Carlota*, de Mihura, para cuya representación el Conservatorio de París cedió su sala de teatro. También allí se ofreció, en enero de 1966, un espectáculo compuesto por un recital a cargo de Anastasio Alemán y Salvador Salazar, una muestra coreográfica a partir del musical *West side story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) efectuada por las alumnas y, por los alumnos, la escenificación en francés de la farsa medieval anónima *Maître Pathelin*. En febrero de 1967, Hernán dirigió una serie de bailes folklóricos de Hispanoamérica con las alumnas para recibir la visita del bailarín *Luisillo* (Luis Pérez Dávila).<sup>1228</sup>

Los resultados eran satisfactorios, tal y como lo demuestra el informe del director del centro con ocasión del montaje de *Angelina o el honor de un brigadier* en 1971: «La dedicación de Josita Hernán y su labor meritoria y altruista, consiguió que se viera compensado ampliamente el éxito que obtuvieron todos aquellos que intervinieron y que tantas horas dedicaron a la preparación del espectáculo».<sup>1229</sup> En la revista *Gran Mundo* Hernán dio a conocer el centro y su labor en la capital francesa, «He aquí un liceo moderno y modelo [...] Es el Liceo Español en el que estudian los hijos de nuestros ministros consejeros a los de las *bonnes à tout faire*»,<sup>1230</sup> haciendo énfasis en el peso de las artes en el programa educativo: «El Liceo Español en París demuestra que el arte también es pedagogía y sin él no se completan las disciplinas del bachiller de hoy»<sup>1231</sup>

---

<sup>1228</sup> Ver HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 391, 25-VII-1962, s. pág.; C.L., «Balcón de París», *Amitié Franco-Espagnole*, núm. 83, julio-agosto de 1962, pág. 31; *Índice Cultural Español*, núm. 199, 1 de agosto de 1962, pág. 1027; «Actividades del liceo español de París», *ABC*, 6-VI-1963, pág. 49; RUÍZ ÁLVAREZ, A., «Carta de París», *Volcán*, 15-VI-1963, pág. 4; HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 412, abril de 1964, s. pág.; DÍAZ, Paco, «Mihura en París», *Volcán*, 27-II-1965, pág. 4; HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 421, marzo de 1965, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 430, febrero de 1966, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 432, abril de 1966, s. pág, y «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 441, marzo de 1967, s. pág. Remitimos a los programas de mano de estas funciones, en FPSY: «Teatro español en París», s. impr., [París, 1963]; «Coral del Liceo Español de París», s. impr., [¿1963?], y «El Liceo Español de París. “La cabeza del dragón”», s. impr., [¿1964?]; y FPMV: «El Liceo Español de París», s. impr., [¿1963?].

<sup>1229</sup> AGA: 66/04433, informe-memoria anual fechado en París el 30 de junio de 1971, sobre las actividades realizadas en el Liceo Español de París en el curso 1970-1971.

<sup>1230</sup> Ver HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 444, cit.

<sup>1231</sup> Ver HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 432, cit.

que, hacía hincapié en ello, eran las marcadas por el Ministerio. Sin embargo, la embajada tuvo conocimiento de la irregularidad de esta situación y, según Ruiz García, entre 1966 y 1967, el caso fue denunciado ante el Ministerio de Educación.<sup>1232</sup>

Si bien creemos que la artista comenzó a prestar su actividad en el Liceo Español de París poco después de su creación, en 1962 –fecha en que registramos la primera función de teatro–, ignoramos cuándo dejó de trabajar allí. Al periodista Tico Medina le dijo, en agosto de 1973, que ya lo había abandonado.<sup>1233</sup> Pero, según Luis Alarcos Llorech, profesor de Filosofía en el liceo entre 1971 y 1983, habría permanecido hasta 1975 o 1976. Ruiz García, por su parte, cree haberla visto, al menos, hasta 1974.<sup>1234</sup> Pardo Rodríguez cree que Hernán se retiró del centro cuando el Ministerio de Educación exigió que el profesorado tuviese títulos universitarios.<sup>1235</sup>

#### 4.4. ESPECTADORA Y CRÍTICA DE TEATRO EN PARÍS (1962-1975)

Entre 1962 y 1975 Josita Hernán escribió para *Gran Mundo* una serie de crónicas –se transcriben en el Anexo III– sobre su intensa actividad social y cultural en la capital francesa. «Desde París» albergaba una variedad incierta de contenidos relacionados con los actos, inauguraciones y otros eventos de cierta importancia a los que era invitada. Las páginas que Hernán escribió para la revista se aproximaron, en una primera etapa hasta

---

<sup>1232</sup> Ruiz García subraya que nunca se impartió Formación del Espíritu Nacional en el Liceo Español de París. Entrevista telefónica con Elisa Ruiz García (7 de noviembre de 2014).

<sup>1233</sup> MEDINA, Tico, «Josita Hernán: vivir en un molino», *ABC*, 28-VIII-1973, págs. 132-135.

<sup>1234</sup> Ver correo electrónico enviado el 4 de septiembre de 2014, de Luis Alarcos Llorech a la autora; y entrevista telefónica con Elisa Ruiz García (7 de noviembre de 2014).

<sup>1235</sup> Todavía a principios de la década de 1970 seguía sin aprobarse un reglamento para los centros ni un estatuto para los directores y profesores empleados en los institutos y centros culturales dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores. Según Jevenois, la mayoría de estos trabajadores no eran funcionarios públicos, a diferencia de los catedráticos y de los maestros. Eran jóvenes licenciados de Filosofía y Letras y, «los casos más penosos» eran «los de aquellos que habían permanecido largos períodos de tiempo, en arrendamiento de servicios, como profesores al servicio del Estado y veían pasar los años sin adquirir derecho alguno, ni siquiera la residencia en el país de acogida, al carecer de contratos fijos y ser considerados como turistas». Los docentes no funcionarios se movilizaron para reivindicar sus derechos y acabar con la inestabilidad de su situación de «becarios de paso». Finalmente, el Real Decreto-Ley 22/1977, de 30 de marzo de 1977, permitió que una proporción del personal accediera al funcionariado mediante concursos u oposiciones restringidas. Véase: *La Dirección General...*, ob. cit., págs. 195-199.

1964, a una desenfadada crónica de sociedad. No obstante, el conjunto de ellas revela una excepcional rutina en la que desfilan personalidades como Marcel Achard, Joséphine Baker, Lysiane Bernhardt –nieta de Sarah Bernhardt–, Salvador Dalí, Buster Keaton, Amedeo Nazzari, Edith Piaff, Théo Sarapo y Antoine Vitez.

Conforme avanzó la década de 1960, los contenidos estrictamente culturales fueron ganando protagonismo en la crónica mensual de Hernán: cine, exposiciones de todo tipo, gastronomía y, sobre todo, teatro. De forma puntual, la profesora dio cobertura a los actos que se celebraban en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y se mostró atenta a las incipientes carreras de sus antiguos alumnos que ya actuaban en los teatros de la capital. También visibilizó las actividades artísticas que integraban el programa curricular del Liceo Español de París, la agenda cultural de la Biblioteca Española de París, y no olvidó mencionar a los creadores españoles, consagrados o anónimos, que acudían a la ciudad para mostrar su trabajo.

Las líneas que Hernán escribió sobre artes escénicas en *Gran Mundo* constituyen la prueba de que la artista deseaba mantenerse al corriente de las novedades –estrenos y reposiciones de cierto interés–, y de las corrientes de vanguardia que se asentaron en París hacia la década de 1970. La crítica impresionista de Hernán es quizá el resultado del estilo característico, espectacular –frívolo–, a veces, y excesivamente subjetivo, que la artista cultivó en sus colaboraciones en la prensa.<sup>1236</sup> Así describía su correspondencia:

Cada mes, lector amigo, cuando me enfrento con las cuartillas para dejar en ellas constancia y resumen de los hechos más notables, debo hacer una difícil labor selectiva. ¡París “se mueve” tanto! ¡Pasan tantas cosas! El espectáculo no está solo en los teatros, en los salones; nos acecha en todas partes, en el bar de la esquina, en los anuncios del metro, en la puerta de la iglesia... Paso revista mentalmente a lo que me parece más destacado, y dudo y, al fin, elijo.<sup>1237</sup>

Las reseñas carecen de estructura y, dependiendo del espectáculo, centran su comentario en aspectos diferentes –normalmente temáticos o plásticos–, aunque Hernán

---

<sup>1236</sup> Recogemos dos críticas de Hernán, de *El laberinto*, de Fernando Arrabal y *La Cage aux folles*, de Harvey Fierstein, en GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Josefina Hernández Meléndez, *Josita Hernán*», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 286-289.

<sup>1237</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 461, cit.

siempre se mantuvo atenta al trabajo de los actores, que solía valorar de forma muy positiva. En no pocas ocasiones incluyó dibujos de los artistas –directores, actores, bailarines, cantantes– para mostrarle a sus lectores la caracterización con mayor detalle. Su crítica abundó en los juicios de valor, que Hernán emitió no como crítica especializada –ni siquiera como docente en el Conservatorio de París–, sino como una mera espectadora. Por eso, «Desde París» se asemeja a un diario personal que, cada vez con más frecuencia, notició la tensa –e, incluso, equívoca– relación de la veterana actriz y directora de escena con la evolución de las artes escénicas en París, uno de los polos de atracción más importantes del mundo para las corrientes estéticas emergentes. Hernán manifestó su desagrado ante propuestas como *Mysteries and Smaller Pieces*, de The Living Theatre, *The James Joyce Memorial Liquid Theatre*, de Company Theatre of Los Angeles y *Welcome to My Nightmare*, de Alice Cooper.<sup>1238</sup> La mayor parte de las veces, rehusó argumentar las razones que le impulsaron a rechazar estas creaciones, de forma que el testimonio que encontramos se aproxima, más bien al lamento irracional o al berrinche. Veamos un fragmento de su crónica sobre *Mysteries and Smaller Pieces*:

[...] Me lo imaginaba. Me lo figuraba, aunque no hasta el extremo visto. Se trata del Living Theatre, de Nueva York. [...] Este grupo que dirige el calvo (por arriba) y melenudo (sobre las orejas) Julian Beck, está integrado por más de veinticinco personas de ambos sexos (el doble del número de espectadores de la matinée del primer domingo de su actuación). Estas veintitantas personas tienen un denominador común: llevan cabelleras desopilantes (salvo dos negritos que son lo más simpático de la compañía) y van vestidos casi de harapos, por sus propios enemigos. [...] De pronto se oye un crujidito, ¿alguien come patatas fritas? No. Es la intervención de un actor que arruga un papel... higiénico. Sube uno corriendo. Da unas carreritas, va, viene. La chica lee su papel apoyada en una localidad del patio de butacas. Son gritos de la calle. El periódico, los pregones... Siguen las carreritas. Se han añadido otros. Son soldados haciendo la instrucción. Después barren el pasillo, limpian las paredes, siguen leyendo anuncios. Da la impresión de un juego de chiquillos: “tú eres el zapatero, yo el barrendero, este el limpiacristales...”, pero no se trata de un juego. El teatro no es un juego de niños. Me da pena verles hacer el ridículo... [...] Yo estoy indignada. Pienso en la labor

---

<sup>1238</sup> Ver HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 446, octubre de 1967, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 490, mayo de 1972, s. pág. y «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 518, septiembre-octubre de 1975, s. pág.

ingente de los alumnos del Conservatorio luchando para desentrañar las frases hasta su última esencia... No tengo fuerzas para soportar la segunda parte.<sup>1239</sup>

Hernán reconoció con sinceridad que existía una brecha generacional que le separaba de ciertas manifestaciones escénicas, fueran o no de estricta vanguardia. Es el caso de los espectáculos antes mencionados y, además, de *Les Paravents*, de Jean Genet, *Shoga* y *Yes, peut-être*, de Marguerite Duras, la versión de Luca Ronconi de *La Orestíada* o el teatro de Fernando Arrabal.<sup>1240</sup> Al respecto, es preciso aclarar que la aproximación de Hernán a la obra del autor español estuvo seguramente mediatizada por la relación, poco amistosa, que unió a ambos. Por ejemplo, la crítica de *El laberinto* es, en realidad, una carta dirigida a Arrabal en contestación a la antecrítica que este publicó en *ABC*.<sup>1241</sup>

No obstante, Hernán mantuvo la curiosidad por asistir a espectáculos muy diversos. Por ejemplo, los que mencionamos a continuación fueron ampliamente elogiados por la artista: *Les ballets Africains*, de Keïta Fodéba, *Le Journal d'un fou*, de Nikolái Gogol, escenificado por François Perrot y Roger Coggio, *Le Roi se meurt*, de Eugène Ionesco, el drama en sánscrito *Mrichakatika*, *The Kitchen*, de Arnold Wesker, *Staircase*, de Charles Dyer, un espectáculo de Maurice Béjart, otro de Zizi Jeanmaire, *L'Homme de la Mancha*, de Jacques Brel, y *La Cage aux folles*, de Harvey Fierstein y música de Jerry Herman.<sup>1242</sup>

Unos meses después de su despido en el CNSAD –recordemos que su director, Jacques Rosner, pretendía renovar por completo el programa formativo del centro–, Hernán publicó su última colaboración en *Gran Mundo*, en diciembre de 1975. Hasta la fecha, es muy probable que la artista siguiera acudiendo a ver diversos espectáculos. De hecho, su última crónica en torno a las artes escénicas abordó el espectáculo *All that jazz*,

---

<sup>1239</sup> HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 446, cit.

<sup>1240</sup> Ver HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 439, enero de 1967, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 449, enero de 1968, s. pág., y «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 494, noviembre de 1972, s. pág.

<sup>1241</sup> Entrevista personal con Fernando Arrabal (Madrid, 28 de mayo de 2016). Véase ARRABAL, «Antecrítica de mi estreno en París», *ABC*, 5-I-1967, pág. 7.

<sup>1242</sup> Ver HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núms. 398-399, enero de 1963, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 439, cit.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 443, mayo de 1967, s. pág.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 449, cit.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 459, cit.; «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 461, cit., y «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 497, marzo de 1973, s. pág.

y apareció en el número bimensual de octubre y noviembre de aquel año. En enero de 1976, sin embargo, *Gran Mundo* se hacía eco de que Josita Hernán se había visto obligada a detener su corresponsalía por problemas de salud.

## EPÍLOGO

En junio de 1975 Josita Hernán fue despedida del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París. El nuevo director, Jacques Rosner, estaba decidido a acometer reformas en el centro para adaptarlo a la actualidad escénica del momento, y los cursos anexos o técnicos, como Teatro Español, no tenían cabida en sus planes. La artista expresó su malestar y su desacuerdo con la dirección en su crónica mensual de *Gran Mundo*. Desde su punto de vista, existía una tendencia a «ofrecer algo nuevo, sea lo que sea, con tal de que sea diferente», realmente poderosa y hasta nociva, porque había logrado abrir de par en par las puertas de un conservatorio de Arte Dramático, «que era el templo donde se conservaban (según su nombre indica) las riquezas de las obras francesas». Debían, pues, existir nuevos caminos, pero la evidencia no podía pretextar la sepultura de la tradición, el único garante para «romper moldes».<sup>1243</sup>

En aquel momento, Hernán tenía 61 años. Seguía viviendo en el Hotel Peyris – frente al Conservatorio –, donde se instaló dos décadas atrás. Poco antes también debía haber abandonado el Liceo Español, aunque continuaba empleada en la Escuela Superior de Guerra de París. Desde que empezó a trabajar allí en 1957, su labor había consistido en impartir gramática, lexicografía militar en español y algunas nociones de la cultura hispana. Al menos, desde octubre de 1960, Hernán cobró por impartir una hora de clase 22 francos la hora.<sup>1244</sup> Según afirmó, sus alumnos eran militares de alta graduación destinados a ocupar agregadurías en países hispanoamericanos, o a ser traductores oficiales de altos cargos militares. Por otra parte, desde 1954 había desarrollado una trayectoria como conferenciante de temas españoles, no solo en la Biblioteca Española de París, sino también en la Universidad de la Sorbona y en otros centros culturales franceses como el Centre International d'Études Esthétiques de París.<sup>1245</sup> No disponemos de más

---

<sup>1243</sup> HERNÁN, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 516, cit.

<sup>1244</sup> Ver FPSY: doc. núm. 2856, carta mecan. fechada en París el 18 de noviembre de 1960, del comandante de la Escuela Superior de Guerra y jefe del Estado Mayor, General Arnoux de Maison Rouge, a Hernán.

<sup>1245</sup> El 10 de marzo de 1963 Hernán impartió una conferencia sobre Toledo y El Greco en la Maison des Jeunes et de la Culture en Château-du-Loir, como parte de la exposición internacional organizada por el Centre International d'Études Esthétiques de París. Ver FPSY: recorte de prensa «Conférence sur l'Espagne», s. f.

datos al respecto pero, supuestamente, esta actividad se habría prolongado hasta 1980, fecha en la que, quizá, convenga establecer su regreso definitivo a España.<sup>1246</sup>

Las pistas sobre Josita Hernán se difuminan entre 1975 y 1996. Pocos meses después de su cese en el Conservatorio, la muerte de Franco le sorprendió en la capital francesa. Reproducimos, a continuación, un fragmento de la crónica que Hernán envió a *Gran Mundo* para dar testimonio sobre el histórico suceso:

[...] ¡Qué emoción asistir a algo tan importante como es el paso de la Historia! Incluso los franceses no han sido insensibles a la trascendencia del momento.

No puedo evitar la tentación del recuerdo. Miro atrás y veo a mi madre –secretaria de la Cruz Roja, en Toledo– arreglada «para ir a ver a la reina Victoria, en Madrid».

[...] Y siguen los recuerdos –las pequeñas anécdotas– al paso del tiempo... La república. La última noche de la familia real en Madrid... Don Juan vivía en una finca «el Recreo de Casa López» propiedad de un primo hermano de mi padre y alcalde de San Fernando. Era guardamarina. Escribió una conmovedora carta de despedida a sus compañeros...

La revolución de Asturias que Azaña no podía controlar...

–¿Sabes? A Halcón le han sacado el corazón y con un puñal le han clavado un papel con un terrible insulto.

Y el 18 de Julio [sic] con el dolor y la angustia de tener familiares en los dos bandos – una medalla militar individual y una pérdida de carrera– y la angustia de vivir aquellas horas espantosas en las dos zonas.

Y al fin la paz.

Y la prosperidad.

Y el trabajo.

Y ahora de nuevo la monarquía.

[...] Tenemos un Rey [sic] no porque Franco nos lo haya impuesto, sino porque el pueblo lo ha aceptado. El pueblo **SABE**.

[...] Todo es relativo, en los momentos trascendentes en que vivimos pocas, muy pocas cosas podrían interesarme, apasionarme. Estoy en carne viva. Pero mi sensibilidad no vibra ahora con cualquier cosa. Mis ojos y mi corazón están en España. En la España de mi infancia, de mi adolescencia, de hoy, de mañana, de siempre.

[...] Los tópicos sobre España se caen. España es un país agradecido que **sabe** lo que ha tenido y **sabe** lo que quiere. Los periodistas extranjeros lo han contemplado boquiabiertos.

---

<sup>1246</sup> Véase FPSY: doc. «Actividades y condecoraciones», s. f.



España no es el fandango, Guernica y la Guardia Civil fusilando... es algo mucho más profundo, más hermoso, más importante: España es **libre**.<sup>1247</sup>

Esta fue su última colaboración en *Gran Mundo*. Después, la revista anunció a sus lectores que, por motivos de salud, Hernán no escribiría más, aunque siguió formando parte del consejo de redacción hasta 1979. Posiblemente así sucediera: el expediente del Ministerio de Asuntos Exteriores de Hernán alberga documentación relativa a su estado de salud, si bien no nos ha sido posible confirmarlo, ya que, de acuerdo con el artículo 7 de la Ley 15/1999, de 14 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, estos datos se encuentran especialmente protegidos.<sup>1248</sup>

Antes de establecerse definitivamente en Madrid la artista viajó allí con alguna frecuencia. En 1977 fue entrevistada por Diego Galán para el programa de TVE *Memorias del cine español*. El documento es insólito, pues muestra a Hernán recostada en un sofá y, en primer término, sobre la mesa, sus medicinas. Afirmó estar enferma y haber sufrido afasia, pero esperaba reincorporarse cuanto antes, «porque tú sabes que yo estoy en París de profesora en la Escuela Superior de Guerra y de profesora en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático».<sup>1249</sup> Esto último ya no era verdad, pero quizá la artista deseara que la emisión del programa sirviera para dar a conocer la labor que había realizado durante tantos años como profesora de teatro en París.

Parece seguro que, en 1981, Hernán ya vivía en Madrid. La frágil salud de su hermano y de su cuñada precipitó el viaje de vuelta. Sin embargo, no pudo volver a su residencia. Una década antes, la artista había perdido su chalé, «Villa Josita», situado en la calle Suero de Quiñones, que adquirió en 1942 o 1943. Hasta entonces, su familia había vivido allí, y ella también, cuando pasaba una temporada en la capital. En agosto de 1970,

---

<sup>1247</sup> HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 520, diciembre de 1975, s. pág. La negrita y las mayúsculas son originales del texto. Aunque la artista no nombre a sus familiares, la medalla individual que refiere le fue concedida por el régimen franquista a su tío, Luis Meléndez Galán. La pérdida de carrera alude indudablemente a su padre.

<sup>1248</sup> El expediente completo de Josita Hernán fue examinado por el jefe de sala del AGA, Daniel Gosalbo Gimeno, en febrero de 2016. La consulta íntegra del mismo se hará efectiva en 2024, una vez hayan transcurrido veinticinco años desde el fallecimiento de la artista. Ver AGA: expt. 66/04437.

<sup>1249</sup> FE: *Memorias del cine español*. *Cine literario*: Diego Galán, 1978. Hernán le pidió expresamente a Diego Galán que, durante la grabación, sus medicinas aparecieran dentro de cuadro. Entrevista personal con Diego Galán (Madrid, 11 de noviembre de 2013).

Hernán se puso en contacto con Juan Antonio Cabezas para remitirle el apuro en el que se hallaba. El periodista lo publicó en *ABC*: «se encuentra metida en un horrendo lío legislativo-municipal con la Gerencia de Urbanismo: una inmobiliaria, de esas que, al parecer, tiene “la sartén por el mango” y practica una técnica de pulpo llamada “Ley de Compensaciones”, que Josita no entiende ni yo tampoco». <sup>1250</sup> Hernán no logró revertir la situación y, a cambio de su chalé, se le ofreció una suma de dinero que no deseaba. <sup>1251</sup> Por eso, al regresar a la capital en la década de 1980, Hernán se instaló con su hermano y de su cuñada en un piso de la calle Doctor Ezquerdo que le vendió la dramaturga M.<sup>a</sup> Antonia de Aunós, amiga de Hernán. M.<sup>a</sup> Josefa Martí Melquizo falleció el 28 de abril de 1986 y Antonio Hernández Meléndez, el 22 de junio de 1988. Hernán, entonces, se sumió en una profunda nostalgia y se desapegó de la vida. Vendió muchas de sus pertenencias y se trasladó a una angosta vivienda de la calle Pintor Moreno Carbonero. Allí se rodeó de los pocos objetos que podría necesitar en el breve tiempo que creía que le quedaba. <sup>1252</sup> Procuró evocar a sus familiares, a los que hizo presentes mediante los grandes retratos

---

<sup>1250</sup> CABEZAS, «Mentidero de la Villa», *ABC*, 27-VIII-1970, pág. 10. Es posible que el asunto esté relacionado con el Decreto-ley 7/1970, de 27 de junio, sobre actuaciones urbanísticas urgentes, una medida de carácter temporal que pretendía subsanar la demanda de viviendas sociales en Madrid y Barcelona. Para disponer de suelo urbanizado a un precio asequible con el fin de generar oferta, los organismos municipales podían actuar como agentes expropiadores conforme el sistema fijado por la Ley del Suelo. En la actualidad, el lugar donde se situaba el chalé de Hernán está ocupado por un edificio propiedad de una inmobiliaria de lujo. Ver *BOE*, núm. 155, de 30 de junio de 1970, págs. 10244-10246. En 1995, en una carta dirigida al entonces alcalde de Madrid, José M.<sup>a</sup> Álvarez del Manzano, Hernán expuso su versión de los hechos: «Poseía también un espléndido chalet en la calle Suero de Quiñones, 24, esquina a Sánchez Pacheco y, de pronto, al jefe de Urbanismo [...] se le ocurrió crear la aberrante “Ley de Compensación” que consistía en requisar no solo su chalet sino todos los chalets y casitas de alrededor, derribarlo todo para que se edificaran casas de pisos, “compensando” a los damnificados ¡exclusivamente! con el derecho a construir uno o varios pisos, pagándolos los dichos damnificados. [...] La que esto suscribe visitó a ministros, publicó el caso en entrevistas periodísticas, habló con el presidente [sic] de Urbanismo, quien le mintió, diciéndole que su hermoso chalet no entraría en esa ley [...], y a poco apareció en el *BOE* la aprobación de la ley. Una sociedad alemana potente, que no ignoraba la situación, ofreció comprar su chalet en ¡ochocientos millones y medio! (su valor era ya infinitamente mayor). Se vendió y, cosa extraña, la Ley de Compensación no se llevó a efecto y la sociedad se quedó con una extensión de todos los que, como ella, prefirieron lo seguro al “aire” prometido», en carta mecan. fechada en Madrid, s. f. [1995], de Hernán al alcalde de Madrid, José M.<sup>a</sup> Álvarez del Manzano, págs. 5-7.

<sup>1251</sup> Entrevista personal con Francisco Salazar y Antonio Yáñez (Madrid, 15 de octubre de 2014).

<sup>1252</sup> Entrevista personal con Francisco Salazar y Antonio Yáñez (Madrid, 5 de mayo de 2014).

que amontonó en las escasas paredes de la sala de estar. También los reunió en varias fotografías. Los diversos objetos que abarrotaban los muebles de la estancia acumulaban la trayectoria casi olvidada de su vida: su prometedora juventud como estrella de cine – era una estampa publicitaria de Cifesa, a todo color– reposaba sobre un mueble junto a una fotografía de los reyes Juan Carlos y Sofía de Borbón.<sup>1253</sup>

Uno de los pasatiempos con los que Hernán pretendía agotar el tiempo consistía en leer el periódico y escribir cartas al director, ver la televisión, escuchar la radio, y cualquier actividad que, en general, le permitiera ejercitar la mente. No siempre estaba dispuesta a recibir las visitas que llegaban ni atendía todas las llamadas telefónicas. Por otra parte, la artista vivía en una situación económica precaria, supuestamente, porque su precipitado regreso a España le había impedido gestionar de forma adecuada la jubilación que le correspondía en Francia.<sup>1254</sup> En 1992 dejó de percibir una pensión del Ministerio de Asuntos Exteriores que cobraba desde 1979, de modo que se vio obligada a reclamarla. Logró recibir dos pagos en 1993 y 1995, conceptuados como becas de perfeccionamiento de estudios de ayuda económica, que el Ministerio reservaba a los lectores de español. Luego, en 1995, solicitó una pensión al entonces alcalde de Madrid, José M.<sup>a</sup> Álvarez del Manzano, alegando conocer la existencia de un fondo social del ayuntamiento destinado a personalidades notorias con pocos recursos.<sup>1255</sup>

Los años noventa significaron el resurgir postrero de la artista gracias a la compañía y al cuidado de nuevas amistades. En una ocasión, Hernán llamó por teléfono al programa radiofónico *La radio de las sábanas blancas*, que conducía José Manuel Parada en RNE, para solicitar la emisión del aria de Philine, de la ópera *Mignon*, de Ambroise Thomas y Barbier y Carré. El presentador no conocía la pieza y requirió la ayuda de los radioyentes. Varios días después, Hernán recibió en su domicilio no uno, sino varios casetes de música. Agradecida por el gesto, se animó a conocer a las personas que habían atendido su llamada, sin sospechar que compartiría con ellos sus últimos años, ya que se trasladó a su domicilio en 1997.

La calidad de vida y el estado anímico de la artista mejoraron considerablemente a partir de entonces. Disfrutó los dos últimos años de su vida asistida y acompañada por

---

<sup>1253</sup> FPMA: fotografía «Casa de Josita Hernán», anón., [¿1996?].

<sup>1254</sup> Entrevista personal con Francisco Salazar y Antonio Yáñez (Madrid, 5 de mayo de 2014).

<sup>1255</sup> Véase FPSY: carta mecan. fechada en Madrid en abril de 1992..., doc. cit. Ver también *BOE*, núm. 52, 2-III-1993, pág. 6622 y *BOE*, núm. 119, 19-V-1995, pág. 14722.

sus seres queridos, hasta que falleció en su casa. Es en esta época cuando la artista decidió resolver algunas cuestiones pendientes. Así, se animó a regresar a Alcázar de San Juan para interesarse por la suerte de su molino El Doncel –que, por alguna razón, había dejado de visitar cuando finalizó sus giras con los alumnos del Conservatorio de París, en 1974– y por la colección pictórica que cedió a la ciudad entre los años sesenta y setenta. La artista encontró su molino en estado de ruina, una situación que no ha cambiado a día de hoy. Cuando quiso preguntar por su colección, que albergaba cuadros de su autoría y donaciones de otros artistas, se topó con la negativa del consistorio. No obstante, Hernán aseguró haber visto, al menos, dos de sus pinturas en las dependencias municipales. También se le informó de que el resto de la colección había ido a parar a un depósito.

Hasta mediados de los años sesenta, Hernán había alojado su colección en El Doncel, hasta que decidió donarla. Los cuadros debían haberse emplazado entonces en un museo que el ayuntamiento se comprometió a crear en su honor. El anuario *Guía* de Alcázar de San Juan dio cuenta en 1968 de la instalación del «Museo Internacional de Pintura El Doncel» en la segunda planta del Torreón de Don Juan de Austria, y de su ampliación, en el Torreón del Gran Prior, entre 1969 y 1975. Sin embargo, parece que el proyecto no tuvo continuidad después de esta fecha, si bien, en 1992, la inauguración de la exposición de los fondos del Museo Municipal afirmó que el legado más importante de la colección era el de Hernán. Entre las pinturas que el ayuntamiento catalogó se encontraban las siguientes: *Marina*, de Rosa Cervera, *Genuismo*, de Dina Cosson, *Paisaje de Campo de Criptana*, de José Herreros, *Grabado*, de Pablo Picasso, *Don Quijote y Sancho*, de José Luis Rey Vila, *Estudio*, de César Román, *Plaza Mayor*, de José Luis Samper, *Paso de peatones*, de José Gracia Tella, *Madrileña*, de José de Zamora, y otras obras, tanto de la autoría de Josita Hernán como de Miloud Boukerche, Louis-Auguste Déchelette, Manuel Gutiérrez Navas, Miguel Herrero, José Huguet, Francesc Merenciano, Godofredo Ortega Muñoz, Benjamín Palencia, Regino Pradillo, Gregorio Prieto y José Luis Samper.<sup>1256</sup>

---

<sup>1256</sup> Entrevista personal con Francisco Salazar y Antonio Yáñez (Madrid, 5 de septiembre de 2014). Los números publicados entre 1968 y 1973 de *Guía* recogieron la evolución de lo que debía haberse constituido como el museo pictórico de Josita Hernán, e inventariaron las obras que esta donó. Ver E.P., «Recepción en El Doncel. En honor del pintor M. Boukerche», *Lanza*, 24-VIII-1966, pág. 5; MEDINA, «Josita Hernán...», cit., y «Inaugurada la exposición de fondos del Museo Municipal», *Lanza*, 23-XII-1992, pág. 13. Asimismo, véanse las fotografías de Hernán transportando varios de sus cuadros, en FPSY: «Huerta I», anón., s. f.; «Huerta II», anón., s. f., y «Huerta III», anón., s. f.

Hernán comprobó la pérdida irreparable de la colección que había reunido durante su vida. Esta afición por la pintura comenzó en su infancia, en Toledo, con El Greco. Su completa entrega al teatro le impidió dedicarle más tiempo y la ejercitó de forma ocasional. No obstante, ilustró el poemario de Rafael Rosillo y expuso su propia obra – acuarelas, en su mayoría –, en 1931, en la Casa de Andalucía de Madrid, en 1942, en el Teatro Urquinaona de Barcelona, y en 1945, en la Sala Maribini de Madrid, y llegó a participar en la exposición *Artistes Françaises*, en el Grand Palais de París, con un collage surrealista, *Alta noche*. Además, sus dotes para el dibujo le resultaron útiles para generar unos ingresos complementarios – parece que los necesitó durante sus primeros años en París – gracias a su colaboración en *La Vie parisienne*. Otra de las vías de financiación de Hernán a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta fue la traducción, del francés al español, de los autores Georges Barbarin, Georges Conchon, André Maurois, Maurice Messegué, Jean Rostand y Pierre Rousseau. Fueron encargos para tres editoriales diferentes, Janés – luego, Plaza & Janés –, Tartessos y El Grifón, estas últimas, dirigidas por dos amigos de la actriz, el escritor Samuel Ros y el antiguo ministro franquista de Justicia Eduardo Aunós, respectivamente.

Las colaboraciones en prensa también constituyeron una fuente de ingresos importante para su mantenimiento en París. Hernán escribió en diversos periódicos y revistas durante toda su vida, desde los trece hasta los sesenta y siete años, aunque el período de mayor productividad coincidió con su retirada como primera actriz y empresaria teatral, es decir, a partir de la década de 1950. Su trabajo se encuentra diseminado en *La Correspondencia militar* (1927-1931), *El Heraldo de Zamora* (1931), *Levante Agrario* (1931), *La República* (1931), *Crónica* (1932), *Luna y Sol* (1948-1949), *Alta Costura* (1950-1954), *Senda* (1953-1956) *La Moda en España* (1954-1961), *Sucedió* (1955), *Pueblo* (1958-1962), *Ya* (1959-1965), *Gran Mundo* (1962-1975), *ABC* (1963), *Astra*, *Chicas*, *Le Monde Latin*, *Paris Echo* y *La Vie parisienne*. Esta labor pudo completarse con un espacio semanal en Radio Europe 1, en el que Hernán abordaba temas culturales españoles insertos en el contexto francés, y lo hacía en ambos idiomas.

La crónica, sobre todo, la entrevista interpretativa y el cuento o la novela breve fueron los géneros más cultivados, siempre sobre temas relacionados con la mujer, y desde perspectivas amplias, culturales, estéticas y sociales. Las mujeres a las que entrevistó – con la salvedad de la conservadora serie «Las nietas de aquellas abuelas», en *Gran Mundo* – y sus personajes de ficción comparten un perfil activo, es decir, un carácter fuerte, el entusiasmo por vivir e inquietudes y la capacidad de iniciativa, al margen de sus

posibilidades de independencia. En sus heroínas, Hernán diseminó los que sospechamos fueron algunos de sus rasgos personales y convicciones, entre los que sobresalen la fuerza de voluntad, la creatividad y la importancia de la libertad individual de la mujer; vistos con una cierta tendencia a la sonrisa contenida, un optimismo grisáceo empañado por situaciones tristes, adversas o por la insatisfacción de las aspiraciones propias. Del mismo modo, en su poesía de madurez, siempre introspectiva, es notable un deseo de huida relacionado con el rechazo al cuerpo, estéril y ajado. Su obra literaria se agrupa, pues, en tres novelas cortas: *Una muchacha bajo las estrellas* (1942) –que se convirtió en *Tanya* cuando Hernán lo readaptó en 1945 como guion cinematográfico–, *La novia* y *Antar*; seis cuentos: *Mi viaje de novios* (1946), *Lo que pudo ser* (1948), *La actriz* (1957), *El precursor* (1963), *El hombre* (1981) y *Las botas*;<sup>1257</sup> dos poemarios, *El pescador de estrellas* (1935) y *Sirenita yo* (1941), y una antología de poesía con títulos inéditos hasta entonces, *Altavoz de caracolas* (1937).

La necesidad de escribir para contarse a sí misma, acaso para resolver su identidad, le acompañó siempre. Escribía, poco antes de morir:

Solo se es un hombre cuando se ha escrito un libro, se ha plantado un árbol y se ha tenido un hijo. ¡Ya no me falta más que tener un hijo para SER UN HOMBRE!

He plantado árboles y he escrito libros. De jovencilla había razones para escribirlos. Tenía que volcarme hacia fuera... Seguramente, hay en nosotros, en los que no escribimos, una angustiada limitación. La vida es pobre ¡y tan corta! Todos necesitamos dejar algo nuestro para después; algo que nos prolongue más allá de la muerte: un hijo, nuestro nombre grabado en la corteza del árbol o en la pared del monumento.

[...] Porque ¿para qué? ¡Inútil! ¡Todo inútil! Seguramente, mis primeros versos, mis primeras novelas fueron por eso, «para que *después* quedase algo de mí». Pero han pasado los años y han puesto peso en mi inquietud. He rellenado de trabajo mi vida, he hecho lo que he podido. Después, ¿qué más da? «Après moi, le déluge», dijo un Luis francés... Y eso que él tenía responsabilidades. Yo no.

[...] Me hago el favor a mí. El lector no me debe nada. [...] Pero esto no quiere decir que, mientras yo esté «aquí», no sea alegre, no tenga ilusiones... Pequeñas e intrascendentes ilusiones. Claro, «un Quijote» solo se escribe una vez en un siglo, pero no importa, hay que

---

<sup>1257</sup> Pese a nuestra búsqueda exhaustiva, no hemos localizado el cuento *Las botas*. Ver Díez Martín, M.<sup>a</sup> Luisa: *Josita Hernán: algo más que una dama de la escena*. Trabajo escolar inédito, s. d., s. pág.

escribir mucho aún, vacuo, tonto... Entre otras cosas, porque escribiendo no se hace daño a nadie...<sup>1258</sup>

En sus últimos años, Hernán quiso redactar sus memorias. Este proyecto resultó ser demasiado ambicioso para su precario estado de salud y lo abandonó. Algunas de sus crónicas en *Gran Mundo* cumplieron esta función, si bien el conjunto reúne una biografía incompleta, enormemente fragmentaria y, a menudo, redundante en anécdotas triviales. Su necesidad de legar su palabra también se materializó en la grabación de un casete, en el que registró una sucesión de poemas –separados entre sí por unos leves toques de micrófono–, que dedicó a título individual a sus seres queridos.<sup>1259</sup>

Hernán mantenía, por aquel entonces, una relación ambigua con su identidad y con su legado artístico. Son llamativos los esfuerzos de la artista por censurar sus poemas de juventud, ya publicados, o sus intentos por «corregir» con un rotulador o un bolígrafo negros las facciones de su rostro o los detalles de su cuerpo que le parecían imperfectos, en las fotografías tomadas durante el rodaje de sus películas. También llegó a suprimir la presencia de determinadas personas rompiendo parcialmente los documentos. Otro detalle interesante que da cuenta de la compleja relación de Hernán con su pasado artístico, sobre todo, con su trayectoria teatral durante los años cuarenta, es la práctica desaparición del capítulo de su vida como primera actriz, directora y empresaria en su testimonio. En casi todas las entrevistas que hemos consultado, realizadas entre 1973 y 1997, o no lo mencionaba, o lo hacía de manera fugaz y lo minusvaloraba: «[...] aunque resulte tonto decirlo, es la verdad, es cierto totalmente, decidí hacer mi propia compañía de teatro».<sup>1260</sup> Su experiencia teatral en España, sobre todo, en la inmediata posguerra, resultó decepcionante. Fueron su trayectoria docente y la mediación cultural que

---

<sup>1258</sup> FPSY: doc. mecan. «Solo se es un hombre», s. f. La mayúscula y la cursiva es original.

<sup>1259</sup> Este material nos sirvió para crear la pieza radiofónica *Treinta y dos interferencias*. La voz recuperada de Josita Hernán, ganadora de la primera edición del programa de producción literaria para radiodifusión, celebrada en septiembre de 2017, de la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España (AMEE) para la promoción de la lectura y las letras españolas de la Dirección General de Industrias Culturales y del Libro de la Secretaría de Estado de Cultura. Este trabajo intenta recuperar la voz de la artista y toda una vida dedicada a las artes escénicas. La pieza hace énfasis en su difícil acto de enunciación, como mujer –más aún, en el contexto del franquismo– y como actriz, a pesar de la dramática ausencia de su cuerpo.

<sup>1260</sup> DÍEZ MARTÍN: *Josita Hernán...*, ob. cit., s. pág.

comportaba las que le procuraron algunos reconocimientos en la década de 1960; que se cifraban en cuatro galardones concedidos por el régimen franquista entre 1962 y 1966 – la Medalla de Oro al Mérito Civil, la Encomienda de Isabel la Católica, la Medalla de Oro de Valladolid y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes– y en una medalla por parte del gobierno francés –la primera concedida a una extranjera–, de la Escuela Superior de Guerra de París. Precisamente, creemos que este período de su vida como profesora pudo reportarle algunas satisfacciones. Prueba de ello es que, en los años noventa, Hernán aún guardaba consigo las fotografías, los programas de mano y los carteles relacionados con las actuaciones de sus alumnos del Conservatorio y los programas e invitaciones a las actividades teatrales que realizó en la Biblioteca Española y en el Liceo Español de París. Como resarcimiento, también, podríamos considerar su labor de dirección en Francia – hemos documentado hasta tres montajes distintos: *Concierto de desesperanza para campana y orquesta*, de José María Buñuel-Diosdado, en Lille en 1968; *La corona del vagabundo*, de Miguel Ángel Medina Vicario, en la Universidad de la Sorbona, en 1970; y *El torero*, de Enrique Barieg–, ligada, quizá, a un cierto grupo de españoles residentes en París, y a la actividad de la Universidad del Teatro de las Naciones.

Las diversas facetas de la artista que ahora repasamos –actriz y directora de teatro y cine, actriz de doblaje, periodista, escritora, pintora, poeta, traductora y mediadora cultural entre España y Francia– pueden constituirse como líneas de trabajo de cara a investigaciones futuras que se aproximen a la figura de Josita Hernán desde otras perspectivas distintas a las de nuestra investigación. Para ello, será imprescindible localizar y consultar los fondos privados a los que hemos tenido acceso –FPSY, principalmente–, y el fondo de la artista que custodia Filmoteca Española, así como la lectura de sus trabajos periodísticos en *Gran Mundo*, *Pueblo* y *Ya*. De forma eventual, si se desease profundizar en la actividad de Hernán como lectora de español en la capital francesa, será necesaria la consulta del fondo 97 de la sección 10 del AGA, que alberga los documentos generados por la Embajada de España en París.

Hubo quien se interesó por la trayectoria de la artista en los años ochenta. Hacia 1981, Antonio García Rayo mantuvo con ella algunas entrevistas con el fin de recabar datos para un trabajo de investigación que estaba realizando en el seno de FE.<sup>1261</sup> Tres años después, Fernando Méndez-Leite la entrevistó para el programa de TVE *La noche*

---

<sup>1261</sup> Ver FPSY: carta mecan. fechada en San Sebastián de los Reyes en 1981, de Antonio García Rayo a Josita Hernán.



*del cine español*. Poco después, en 1986, Hernán decidió donar una parte de sus fotografías y documentos a FE. También, en 1987, Hernán fue entrevistada para el programa *Al Alba*, en RNE. En la retrospectiva sobre cine español que Fernando Vizcaíno Casas escribió en *Interviú* se refirió a Hernán como una «espléndida actriz» que, injustamente, «encontró pocas oportunidades para demostrarlo». <sup>1262</sup> Parecidas fueron las palabras del crítico de cine Carlos Boyero, unos años más tarde: «Se llama Josita Hernán y fue legendaria actriz de un cine que no la merecía». <sup>1263</sup> Y, dos días después del fallecimiento de la artista, Román Gubern le dedicó un obituario —«[...] [se] trataba de que el público olvidase la tragedia de la guerra y las miserias de la posguerra, [y] Josita Hernán tuvo un papel fundamental, que completarían la cultura radiofónica y los tebeos de aventuras»— en el que aseguró el favor de la dictadura gracias a que fue «hija de un militar franquista». El artículo del historiador fue contestado unas semanas más tarde por los allegados de Hernán con el fin de subsanar esta información. <sup>1264</sup>

De la década de los noventa datan las últimas intervenciones de la artista en la radio y en la televisión. De hecho, el programa *Cine de Barrio*, de TVE, que inició su andadura en 1995, lo hizo con *La chica del gato* y contó con la presencia de la actriz. <sup>1265</sup> Además, con motivo del centenario del cine español, el 11 de octubre de 1996 se celebró en Zaragoza un acto para homenajear a los profesionales más longevos aún vivos, entre los que se encontraban Hernán y cuarenta y cinco compañeros más. <sup>1266</sup> Por último, el 16 de enero de 1997, la Asociación Cultural Hispano-Helénica, por iniciativa del periodista Miguel Ángel Almodóvar, homenajeó a Hernán editando algunos de sus poemas en *Altavoz de caracolas*. Fue organizado, también, un acto en el Centro Conde Duque de Madrid al que asistieron numerosas personalidades: María Asquerino, Aurora Bautista, Fina de Calderón, María Teresa Campos, Ketty Kaufmann, Natalia Figueroa, Concha

---

<sup>1262</sup> VIZCAÍNO CASAS, Fernando, «Mis episodios nacionales. Va de parejas», *Interviú*, 8-IX-1982, págs. 23-24.

<sup>1263</sup> BOYERO, Carlos, «Qué nostalgia tan rancia», *El Mundo del siglo veintiuno*, 12-VII-1995, pág. 81.

<sup>1264</sup> GUBERN, Román, «Josita Hernán. Glamour en la España del racionamiento», *El Mundo del siglo veintiuno*, 8-XII-1999, pág. 6. Véase SALAZAR, Francisco, «La actriz Josita Hernán», *El Mundo del siglo veintiuno*, 31-XII-1999, pág. 12.

<sup>1265</sup> Ver «Un homenaje a Josita Hernán abre el ciclo Cine de Barrio», *ABC*, 10-VII-1995, pág. 133.

<sup>1266</sup> Véase *Cinemanía*, núm. 13, octubre de 1996, pág. 132.

Galán, Carmen García Vela, María Dolores Pradera, Raphael, Emilio Romero, Alejandro del Toro Marzal y Francisco Valladares.<sup>1267</sup>

Hernán sintió un profundo agradecimiento hacia las personas que compartieron su hogar con ella durante sus últimos meses de vida porque le ayudaron a recobrar la ilusión que había perdido tiempo atrás. La ausencia de sus familiares más cercanos fue, sin embargo, una constante desde que desaparecieron de su lado. La mañana del 6 de diciembre de 1999, Hernán decidió contactar con el cementerio de París donde había sido enterrada su madre treinta y seis años atrás para reclamar sus restos, pues, los de su padre y de su hermano permanecían en Madrid. Esa misma tarde, la artista comenzó a sentirse mal y, poco después, falleció.

Las cenizas de Josita Hernán se esparcieron ante su molino El Doncel y en las Lagunas de Ruidera.<sup>1268</sup>

---

<sup>1267</sup> Ver «La llamada: Josita Hernán: “he hecho lo que he querido”». *ABC*, 16-I-1997, pág. 64; AMILIBIA, «De lunes a lunes. Lo de Norma Duval, Josita Hernán, Gema Ruiz...», *ABC*, 20-I-1997, pág. 128; VÁZQUEZ, Jorge Javier, «Emotivo homenaje a la actriz Josita Hernán», *Pronto*, 1-II-1997, pág. 7, y ROMERO, Emilio, «Una historia apasionante, la de Josita Hernán», *Época*, 3-II-1997, pág. 59.

<sup>1268</sup> Entrevista personal con Francisco Salazar y Antonio Yáñez (Madrid, 5 de septiembre de 2014).

## CONCLUSIONES

A tenor de los tres objetivos contemplados por esta tesis doctoral y de la investigación desarrollada en consecuencia, es posible emitir una serie de conclusiones, que agruparemos en tres ejes diferentes.

Nuestro primer objetivo planteaba el estudio de la trayectoria profesional de Josita Hernán, adecuadamente inserta en el contexto que le corresponde. En tanto que la artista ejerció diversos cometidos en el ámbito del teatro y del cine, conviene distinguir las conclusiones oportunas en cada caso. En cuanto a su faceta interpretativa, Hernán se formó –a través de la práctica y del meritoriaje en muy diversos grupos y compañías de teatro, que abarcan el espectro de la vanguardia y del ámbito comercial– como actriz cómica y se especializó en el tipo teatral de la ingenua, desde el inicio de su carrera hasta su retirada de los escenarios comerciales. En menor medida, encarnó a mujeres con rasgos modernos, y su trabajo rara vez incluyó otros personajes. Las causas de dicha especialidad, y las consiguientes limitaciones artísticas con las que se topó la actriz, obedecen, por una parte, a la lógica de producción de la industria teatral española de la primera mitad del siglo XX. Por otra, las apariciones de Hernán en la gran pantalla interpretando a ingenuas –similares entre sí, y de forma sucesiva–, reforzaron la inercia de su especialización, por la cual, en el cine, fue contratada como actriz cómica y, en el teatro, la artista comprobó la recepción favorable de estos personajes. Una parte de la crítica profesional aventuró el encasillamiento al que la actriz podría estar condenando su carrera con esta estrategia. En realidad, Hernán ya se propuso superar el tipo de la ingenua en 1942, es decir, un año después de su reaparición en el teatro y casi tres desde el éxito de la película *La tonta del bote*. También en 1942, con la publicación de su novela cinematográfica *Una muchacha bajo las estrellas*, tanteó la posibilidad de interpretar en el cine un personaje más afín a sus intereses, para lo que se postuló como directora de cine. No dejó de considerar esta vía como garante de independencia hasta una década más tarde, fecha en la que, asimismo, renunció a su cometido como actriz en el teatro comercial. Aunque actuó en una serie de funciones esporádicas –y regresó de forma excepcional a la gran pantalla en la tardía fecha de 1974–, a partir de entonces, las apariciones de Hernán en la escena fueron puntuales y, desde 1958, se justificaron por los imponderables que acompañaron a su actividad artística en París.

Al tratar de valorar su desempeño como primera actriz-directora de escena en su compañía durante los años cuarenta, si bien hemos trabajado con una ingente selección

de crítica, no obstante, su testimonio no siempre permite valorar la poética de Hernán ni la dimensión plástica del espectáculo teatral propuesto. Ateniéndonos a la configuración de las obras de su repertorio –en la que, en general, una mujer joven predomina sobre el *dramatis personae*–, no es arriesgado aventurar que Hernán ejerció esta función conforme a un criterio afín a su propio ensalzamiento, si bien, en escena, procuró flanquearse de profesionales de reconocido prestigio o de futuras promesas de la interpretación. Asimismo, Hernán se mostró preocupada por ofrecer un espectáculo estéticamente digno en el que, de forma eventual, combinó música, poesía y danza. Diseñó decorados y figurines, exhibió un selecto vestuario de diversas firmas de Madrid y París, y contó con la colaboración de su madre como asesora artística. Dos años después de abandonar la escena comercial, Hernán se adentró en el circuito del teatro de cámara para interpretar personajes y dirigir espectáculos distintos a los que estaba acostumbrada. Consciente de que su experiencia anterior no era apropiada para proseguir su carrera profesional como directora de escena, decidió seguir, entre 1953 y 1954, los cursos que se impartían en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París.

Aunque esta nueva etapa en la capital francesa le brindó una libertad artística mayor, gracias al desarrollo de una trayectoria al margen del circuito comercial, Hernán no pudo o no quiso prescindir de los apoyos del gobierno franquista para llevarla a cabo. De este modo, su labor docente y artística vinculadas con la Embajada de España en París –como colaboradora en las actividades de la Biblioteca Española, lectora de español en el Conservatorio y responsable de su compañía de alumnos–, se mantuvo relativamente subordinada a los intereses políticos de la dictadura con respecto a la actividad teatral en Francia, así como a la coacción administrativa que el franquismo ejerció sobre el teatro en España. En este nuevo contexto, de carácter divulgativo, la directora manifestó una concepción del Arte Dramático arraigado en una tradición clásica en diálogo con los lenguajes escénicos contemporáneos, sin llegar a aproximarse, en ningún caso, a las prácticas de estricta vanguardia. En el marco de la asignatura de Teatro Español que impartía en el Conservatorio de París, la profesora orientó su magisterio a la realización de una gira en España, para la cual adoptó la corriente estética del nuevo teatro popular. Esta decisión condicionó por completo la naturaleza de las representaciones que, desde 1959 hasta 1974, ofreció, sin ánimo de lucro, en diversos municipios españoles. La confección de sus repertorios y su escenificación reflejaron la intención de Hernán de recuperar y divulgar la obra de los dramaturgos y poetas más relevantes de la Edad de Plata para conectarlos con la tradición –española, fundamentalmente, pero también

francesa— literaria anterior. Hernán adaptó varios de estos textos clásicos para facilitar su recepción. La directora también trató de incorporar nuevas voces en su discurso escénico, que fue transitando, conforme avanzaba la década de 1970, hacia las prácticas performáticas. En cuanto a la dirección de actores, el magisterio de la profesora se caracterizó por la libertad que concedía a los jóvenes estudiantes.

En la evaluación del desempeño de Hernán como empresaria de compañía es preciso introducir dos elementos que dificultaron esta labor, aparte del condicionante estructural ya mencionado. El primero es de carácter político y administrativo: la coerción de la censura sobre el hecho teatral, instaurada por el régimen franquista, impidió el desarrollo de una propuesta más ambiciosa por parte de la artista. Salvo durante sus dos primeros años como empresaria —sobre todo, en la temporada 1941-1942—, Hernán apenas se topó con problemas para presentar los textos dramáticos ante la censura. A pesar de sus intentos por equilibrar la dimensión comercial y artística de su proyecto, la artista no corrió riesgos —prueba manifiesta de la autocensura que se infligió a sí misma— y se acomodó a un repertorio cómico y comercial estrenado antes de la guerra civil, y trató de ofrecer —con menos éxito— sus propios estrenos, a menudo, escritos para ella. Hasta 1945 la artista diseñó repertorios con una considerable variedad genérica que, en última instancia, se vio obligada a reducir. Los expedientes de las obras demuestran que la intervención directa de la censura no figuró como obstáculo principal para representarlas, salvo en los casos en los que la autorización preceptiva se demoró y afectó de manera irreversible a los planes de la empresaria. En cambio, el escaso número de funciones de aquellas piezas que planteaban novedades escénicas y temáticas, revelan el insuficiente favor del público. Hemos de destacar, además, la pretensión constante de la artista en incorporar imágenes positivas de la mujer en su discurso escénico, que dirigió, en principio, a un público femenino muy variado.

El segundo elemento que determinó la aventura empresarial de Hernán en los años cuarenta fue su temprana decisión de apoyar de forma estratégica su trayectoria teatral con su filmografía. Para ello, contrató como actores a varios de sus compañeros de rodaje y escogió textos relacionados de manera directa o indirecta con sus películas, a fin de aumentar el impacto y el reclamo publicitario de su compañía y asegurar su continuidad, habida cuenta de la falta de apoyos del Estado a la empresa teatral privada. Fruto de esta decisión de aunar cine y teatro en su compañía, es posible que Hernán prefiriera dedicarse a recorrer los teatros de todo el territorio nacional para beneficiarse del ritmo irregular de la distribución cinematográfica del país. Es decir, mientras que, en Madrid, la cartelera

variaba con mayor rapidez, en provincias era posible que la proyección de las películas de Josita Hernán fuera más reciente y, en consecuencia, su imagen se mantuviera fresca en la memoria de los espectadores. Asimismo, la actuación de la compañía en capitales de segundo orden –en lo que respecta a la actividad teatral– podía conferir mayor novedad al repertorio que en los centros urbanos más transitados. Otro de los rasgos de Hernán como empresaria fue la determinación de mantener la independencia de su compañía ante la posible injerencia de otros profesionales, ya que, junto con el cine, este negocio se convirtió, tras la guerra civil, en el principal medio de subsistencia de ella y de su familia.

El balance entre las capacidades y aspiraciones artísticas e intelectuales de Hernán, y las oportunidades que encontró para desarrollarlas en diversos ámbitos culturales –en especial, como actriz, directora de cine, primera actriz-directora y empresaria de compañía– en el contexto de la inmediata posguerra en España, pone de manifiesto su desaprovechamiento profesional e intelectual por razones que obedecen a causas estructurales, políticas, sociales y, en última instancia, personales.

En segundo lugar, esta tesis doctoral se proponía evaluar el modo en que Josita Hernán reorientó su carrera para adecuarla a sus expectativas vitales y profesionales, condicionadas de forma irreversible por la guerra civil y la dictadura franquista. A lo largo de esta investigación hemos comprobado cómo, a partir de su salto a la fama, el margen de acción de la artista se supeditó a las necesidades de sus familiares que, sumadas al aparato coercitivo de la dictadura –especialmente represivo sobre las mujeres–, limitaron de manera significativa sus posibilidades. Sin embargo, Hernán, que procedía de un sector liberal y monárquico, encontró acomodo en los marcos establecidos por el franquismo, en cuyo aparato se integró de forma definitiva con su nombramiento oficial en 1959 como lectora de español en el extranjero.

Hernán nació arropada por una familia liberal, de raigambre militar, y se formó al abrigo de la élite intelectual del Madrid republicano. Sus prometedores comienzos en el teatro y el cine español –y, también, en el oficio periodístico y la crítica teatral– le permitieron aprender y trabajar, entre 1928 y 1936, en El Lyceum Club Femenino, junto a Concha Méndez y Ernestina de Champourcín; El Caracol, con Cipriano de Rivas Cherif y Federico García Lorca; y en dos de las compañías de teatro más prestigiosas de la escena madrileña de los años treinta, como la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza –con ellos debutó en el Teatro Español en 1930, con tan solo quince años– y la de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, donde asimismo trabajó a las órdenes de Ramón del Valle-Inclán y Eduardo Marquina. Además, Hernán formó parte de la constelación de

artistas que trabajaron en Joinville, donde, gracias a la mediación de Claudio de la Torre, tuvo la oportunidad de rodar dos películas junto a Carlos Gardel e Imperio Argentina. Allí, la joven actriz se inició en las labores de doblaje y trabó contacto con Luis Buñuel.

La guerra civil desestructuró la unidad familiar de Hernán de modo que fue ella quien debió asumir la responsabilidad de mantenerla. Al mismo tiempo, el conflicto bélico y la temprana toma de posición de la artista en él, en 1937, motivaron la ruptura simbólica de Hernán con el mundo republicano y, en consecuencia, con la élite intelectual y artística de la Edad de Plata, en cuyo seno se había formado y socializado. El bando sublevado primero y, después, el régimen franquista, recompensó a la artista otorgándole su confianza y dotándola de los recursos económicos y sociales precisos para proyectar su carrera artística en la industria cinematográfica. Así, en 1941 Hernán logró fundar su propia compañía teatral, en la que pudo integrar a sus familiares. A pesar de su insatisfactoria experiencia, tanto en el cine como en el teatro, y el paso del tiempo sobre sus cualidades físicas –cada vez más adverso para su especialidad interpretativa–, Hernán supo advertir el cambio de paradigma que, en los albores de los años cincuenta, había empezado a modificar la realidad teatral en España, por la cual, el director de escena adquirió un papel preponderante en la actividad en detrimento del actor. Este período de transición supuso una etapa de relativa autonomía en la vida de Hernán. Pudo, entonces, colaborar en algunas funciones de teatro de cámara, dedicarse a otras actividades diversas y, sobre todo, retomar su labor periodística, de cuya actividad destaca su incorporación en *Senda* –revista adscrita al ala reformista de la Iglesia– y la serie de artículos que publicó en favor de una tímida igualdad de la mujer española. Entre 1953 y 1954, Hernán consideró un mejor porvenir si se profesionalizaba como directora. Decidió abandonar el país para formarse como tal en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Sin embargo, en 1955, cuando pudo retomar su actividad empresarial –y acaso iniciar una nueva etapa como directora de escena–, descartó esta opción y, tras el acuerdo con su familia, prefirió la mayor estabilidad de un puesto como profesora de Teatro Español en el Conservatorio. El insuficiente salario le obligó a recurrir al amparo del gobierno español a través de la legación situada en la capital francesa. A cambio de percibir una pequeña retribución a cargo del Ministerio de Asuntos Exteriores como lectora de español –título que no se correspondía con el perfil de Hernán, pero que el personal de la embajada reclamó para ella hasta hacerlo efectivo– en el Conservatorio de París, la profesora contribuyó con su trabajo de cooperación en favor de la exigua política cultural del gobierno español en Francia. Así, a menudo, gracias al respaldo de los ministerios de

Asuntos Exteriores y de Información y Turismo, organizó numerosas actividades para difundir la cultura española en el país galo, a través de las artes escénicas —aunque no de forma exclusiva—, en la Biblioteca Española, el Conservatorio y, más tarde, en el Liceo Español de París, para lo cual llegó a colaborar con miembros de la colonia española instalada en la ciudad, tanto emigrantes como exiliados.

Opinamos que esta decisión y el consiguiente viraje de la carrera de Josita Hernán no se relacionan de forma directa tanto con motivos económicos —la artista renunció en 1955 a un entorno laboral que conocía y a su notoriedad profesional—, como sociales —acaso, un mayor prestigio público— y personales, que le reportaron mayor satisfacción y libertad en su trabajo y, tal vez, en su vida íntima. No obstante, para lograrlo debió formalizar su relación con el régimen franquista mediante su incorporación a la plantilla del Ministerio de Asuntos Exteriores en 1959, como lectora de español en Francia. Esta circunstancia coincide con la decisión de la profesora de prolongar en España su labor de cooperación cultural mediante la adopción de un discurso aperturista y renovador en el contexto de las artes escénicas del país. Si bien, Hernán ya había participado en un proyecto semejante un año antes —el fallido Teatro Popular Español—, fue a partir de 1959, y hasta 1974, cuando encabezó una iniciativa —la compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París— que, bajo la estética del nuevo teatro popular, buscó equipararse a la actividad de algunos teatros universitarios, contestataria en mayor o menor grado, con el sistema político —y, de forma más específica, teatral— vigente. Empero, la capacidad de intervención de Hernán en este ámbito fue limitada y, además, se abstuvo de entorpecer de forma significativa su vinculación con el régimen.

En definitiva, la biografía de Josita Hernán fue trastornada de forma dramática durante la guerra civil y, en consecuencia, su carrera en el teatro y el cine —así como en el periodismo— no volverían a ser las mismas. La joven que, en el Madrid de la Segunda República, comenzaba a despuntar en estos ámbitos favorecida por el ambiente artístico e intelectual de la Edad de Plata de la cultura española, no vio cumplidas sus expectativas como joven promesa. En 1937, con 23 años, se trasladó a Tetuán y colaboró en favor de la victoria de la facción sublevada. Con el establecimiento de la dictadura franquista, y debido a la precaria situación que comprometió a su familia tras la guerra, la artista se vio obligada a abrazar una postura adaptativa, de supervivencia, que la responsabilizaría, en adelante y de forma completamente autónoma, de la manutención de sus padres y de su hermano. No obstante, su temprana elección por el bando vencedor de la guerra le proveyó un lugar privilegiado en la nueva realidad de la cultura fraguada por el régimen.



Su adhesión, sin embargo, nunca se concretó de forma explícita mediante la manifestación de sus convicciones. En cambio, su desenvolvimiento como mujer independiente en la esfera pública –ya en su actividad empresarial, ya en su labor periodística y literaria– generó ciertas contradicciones, sobre todo, con respecto al modelo de mujer que acuñó el nacional catolicismo. La insatisfacción acumulada durante la inmediata posguerra se saldó con un punto de inflexión, en la primera mitad de los años cincuenta, en el cual, la trayectoria de Hernán puede alinearse en las filas de una disidencia estrictamente cultural. Esta posición, sin embargo, no evolucionó hacia posturas más progresistas, una vez abandonó España. A finales de la década, la artista se instaló en Francia sin ningún tipo de comodidades y, a lo largo de casi dos décadas, desempeñó hasta tres trabajos de forma simultánea, incluso después del fallecimiento de sus padres. En 1975 su forzoso despido del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París y –hasta donde se nos ha permitido documentar– su precario estado de salud, la apartaron de casi la totalidad de sus obligaciones y, a la postre, significaron el declive, público y privado, de Hernán. A pesar de su ingente trabajo y de las múltiples facetas que demostró poseer, su temprano retiro como actriz y su traslado al extranjero durante casi tres décadas y, en definitiva, el exilio interior en el que, poco a poco, se había confinado desde 1939, pueden explicar el silencio y la ausencia de Josita Hernán en un lugar destacado de la historiografía de la escena y el teatro en España.

Por último, nuestro tercer objetivo persigue la recuperación de la biografía de quien fuera una de las artistas más importantes y completas de las últimas décadas en España, con el fin de restituirla en la historiografía de la escena, así como en la constelación de los agentes de cooperación que facilitaron los primeros intercambios culturales del régimen franquista con el exterior y, en concreto, con Francia. Creemos que esta investigación ha satisfecho este último propósito.



## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

### I. BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA

- AGUILERA SASTRE, Juan: «El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la República», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 175-187.
- \_\_\_\_ *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, CDT, 2002.
- \_\_\_\_ «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español», *Brocar*, núm. 35 (2011), págs. 65-90.
- \_\_\_\_ e Isabel LIZÁRRAGA VIZCARRA: «Los tres primeros montajes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Breve historia de tres experimentos teatrales», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, núm. 12 (1992), págs. 113-130.
- \_\_\_\_ y Manuel AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1987)*, Madrid, ADE, 1999.
- ALÁS-BRUN, María Montserrat: *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995.
- ALONSO, José Luis: *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, Madrid, ADE, 1991.
- ÁLVAREZ ANGULO, Tomás: *Memorias de un hombre sin importancia*, Madrid, Aguilar, 1942.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «El actor español en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 50, núm. 100 (1998), págs. 445-466.
- \_\_\_\_ «Las actrices de Emilio Cotarelo y Mori», en Emilio COTARELO Y MORI: *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, Madrid, ADE, 2007, págs. 9-37.
- ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica*, 28 vols., Valladolid, Sever-Cuesta, 1959-1986.
- AMADOR CARRETERO, M.<sup>a</sup> Pilar: «La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo», *Fotocinema*, núm.1 (2010), págs. 3-22.

- AMESTOY D'ORS, Ainhoa: *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- AMORÓS GUARDIOLA, Andrés: «La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, núm. 177 (1988), págs. 3-12.
- \_\_\_\_\_ *Luces de Candilejas*, Madrid, Espasa, 1991.
- \_\_\_\_\_ «Enrique Rambal», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 286-287.
- \_\_\_\_\_ *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Madrid, Castalia, 2005.
- ANDERSON, Andrew A.: «Coincidencias y paralelismos: las carreras teatrales de Ricardo Baeza y Cipriano de Rivas Cherif», en Derek FLITTER (coord.): *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*, 7 vols., Birmingham, University of Birmingham, 1998; vol. 4, págs. 41-49.
- \_\_\_\_\_ «La campaña teatral de Ricardo Baeza e Irene López Heredia (1927-1928): historia externa e interna de una colaboración», *Revista de literatura*, 62, núm. 123 (2000), págs. 133-153.
- ANDRÉS FERRER, Paloma y Miguel JIMÉNEZ MOLINA: «El vampirismo, mito decadente en *Jardín Umbrío y Flor de Santidad*», en Luis IGLESIAS FEIJOO, y otros (eds.): *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, págs. 237-256.
- \_\_\_\_\_ *Anuario de la prensa española*, Madrid, Delegación Nacional de Prensa, 1944-1970.
- ARAGONÉS, Juan Emilio: *El teatro y sus problemas*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- ARAQUISTÁIN, Luis: *La batalla teatral*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.
- ARCHAGA MARTÍNEZ, César Antonio: *Actividades Dramáticas en el Teatro Principal de Burgos 1858-1946*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1997.
- ARIAS CAREAGA, Raquel: *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Laberinto, 2005.
- AREILZA, José María de: *Memorias exteriores 1947-1964*, Barcelona, Planeta, 1987.
- ARGENTINA, Imperio: *Malena Clara*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964.
- ASQUERINO, María: *Memorias*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.

- ÁVILA, Alejandro: *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS, 1997.
- AZCUNE, Valentín: *Colección Teatro*, Madrid, CSIC, 2012.
- AZNAR SOLER, Manuel: «“El Búho”: teatro de la FUE de la Universidad de Valencia», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 415-427.
- \_\_\_\_ *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès, Cop d’Idees; Bellaterra, Taller d’Investigacions Valleinclanians, 1992.
- \_\_\_\_ «El teatro universitario en Barcelona durante el franquismo (1939-1975)», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, págs. 111-137.
- \_\_\_\_ *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- \_\_\_\_ «Rafael Dieste y el Retablo de Fantoques de Misiones Pedagógicas», en Eugenio OTERO URTAZA (ed.): *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, págs. 461-477.
- \_\_\_\_ *Los amigos del Teatro Español de Toulouse: historia de un grupo teatral español en el exilio francés (1959-2009)*, Sevilla, Renacimiento, 2010.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel: *Historia de España, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2000.
- \_\_\_\_ y Javier CERVERA GIL: *Así terminó la guerra de España*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- BAJO MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Jesús: «Panorama teatral de medio siglo en Andalucía», *ADE-Teatro*, núms. 54-55 (1996), págs. 28-34.
- \_\_\_\_ «Tres décadas de teatro universitario en Sevilla», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, págs. 235-278.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel: *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, 2 vols., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.
- \_\_\_\_ y Eduardo PÉREZ-RASILLA: «Introducción», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 199-210.

- BALTÉS, Blanca: *Estampas del teatro en los cuarenta*, Madrid, CDT, 2015.
- \_\_\_\_ (ed.): *Cayetano Luca de Tena. Itinerarios de un director de escena (1941-1991)*, Madrid, ADE, 2014.
- BARDZINSKA, Joanna: *El camino inverso: del cine al teatro: La vida en un hilo de Edgar Neville y Mi adorado Juan de Miguel Mihura*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- BAROJA Y NESSI, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* (pról., ed. y n. de Amparo HURTADO), Barcelona, Tusquets, 1998.
- BELLANGER, Claude: *Histoire générale de la Presse française (1871-1940)*, 5 vols., París, Presses Universitaires de France, 1972.
- BENEYTO, Juan: *El Nuevo Estado español. El régimen nacional-sindicalista ante la tradición y los demás sistemas totalitarios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939.
- BENTLEY, Eric: *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- BERGER, Verena y Mercè SAUMELL (eds.): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Viena; Berlín, LIT, 2009.
- BERGSON, Henry: *La risa*, Madrid, Alianza, 2008.
- BERNAL, Francisca y César OLIVA: *El teatro público en España. 1939-1978*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996.
- BERNARD, Margherita: «Nuevos modelos: representaciones de la mujer en las obras de Concha Méndez», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 51-70.
- BESÓ PORTALÉS, César: *El teatro policiaco en la posguerra española (1939-1975). Análisis de Madrugada, de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Universitat de València, 2009.
- BLACK, Stanley: «Una cenicienta española: *La tonta del bote* y sus adaptaciones cinematográficas», *Anagnórisis*, núm. 8 (2013), págs. 114-141.
- BLANCO, Alda: «Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo», en Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vols., Barcelona, Anthropos, 1998; vol. 5, págs. 9-38.
- \_\_\_\_ «María Martínez Sierra y la teorización del género», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*,

- Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 47-60.
- BLIN, Fanny: *Lola Membrives. Embajadora del teatro español en América*, Madrid, Antígona, 2015.
- BORDES MUÑOZ, Juan Carlos: *El servicio de Correos durante el régimen franquista (1939-1975). Depuración de funcionarios y reorganización de los servicios postales*, Madrid, Fundación F. Largo Caballero, 2009.
- BRIEU, Christian; IKOR, Laurent y VIGUIER J. Michel: *Joinville Le Cinema. Le temps des studios*, París, Ramsay, 1985.
- BROTHERTON, John: *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre: Before the time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975.
- BUCKLEY, Elisabeth H.: *Teatro Estudio de Madrid, 1960-1966*, 2 vols. Memoria final de la beca concedida por la Fundación Juan March, Madrid, 1966
- BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle: «Dictature, Seconde République: la fête est-elle du féminin ?», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, núms. 30-31 (2000), págs. 103-118.
- BUSTURIA, Daniel (ed.): *Del reencuentro a la convergencia. Historia de las relaciones bilaterales hispano-francesas*, Madrid, Ciencias de la Dirección, 1994.
- CABALLÉ, Anna: «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)», en Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vols., Barcelona, Anthropos, 1998; vol. 5, págs. 111-137.
- CABO, Isabel de: *La resistencia cultural bajo el franquismo: en torno a la revista Destino (1957-1961)*, Barcelona, Áltera, 2001.
- CALLE, Teófilo: *Esta es la cuestión (memorias de un actor)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio: «“La Barraca” y su primera salida por los caminos de España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435-436 (1986), págs. 779-790.
- CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001.
- CAPEL, Rosa María (dir.): *Cien años trabajando por la igualdad*, Madrid, UGT, 2008.

- CARALT SANROMÁ, Ramón: *Consideraciones sobre las causas del estancamiento del teatro español*, Barcelona, Impr. Millá, 1924.
- CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 2007.
- CARRILLO, Mary: *Sobre la vida y el escenario*, Barcelona, Martínez Roca, 2001.
- CASARES, María: *Residente privilegiada*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- CASAS, Joan: «Notes sobre el repertori de l'ADB i el seu espai d'influència», en Francesc FOGUET, Núria SANTAMARIA i Mercè SAUMELL (eds.): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?*, Llérida, Punctum & Grae, 2011, págs. 45-60.
- CASONA, Alejandro: «Las mujeres de Lope de Vega», en Alejandro CASONA: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 1367-1402.
- CASSANOVA, Julián y Carlos GIL ANDRÉS: *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, Ourense, Concello de Ourense, [1997].
- \_\_\_\_ *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.
- \_\_\_\_ «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)», en José Luis CASTRO DE PAZ, Julio PÉREZ PERUCHA y Santos ZUNZUNEGUI (eds.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, Barcelona, Vía Láctea, 2005, págs. 13-61.
- \_\_\_\_ «De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)», *Quintana*, núm. 12 (2013), págs. 47-65.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio: *Sagas españolas del espectáculo*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2003.
- CAUDET, Francisco: «La hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (ed.): *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra*, Madrid, Gredos, 1984, págs. 109-126.
- CENARRO, Ángela: «Presentación. Género y ciudadanía en el Franquismo», *Ayer*, 2, núm. 102 (2016), págs. 13-21.
- CERDÁN TATO, Enrique: «A escena», en Enrique CERDÁN TATO: *La Gatera. 1992*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, en línea, en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gatera-1992--0/html/ffcd6080-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gatera-1992--0/html/ffcd6080-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html) (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).



- CHAMBOLLE, Delphine: «Actrices et création théâtrales à Madrid au début du XXe siècle», en Françoise ETIENVRE (dir.): *Regards sur les espagnoles créatrices (XVIIIe-XXe siècles)*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, págs. 137-147.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, y Carmen CONDE: *Epistolario (1927-1995)* (ed. Rosa FERNÁNDEZ URTASUN), Madrid, Castalia, 2007.
- CHANCEREL, René: *L'évolution du statut des comédiens*, París, Les presses modernes, 1930
- CHECA PUERTA, Julio E.: «El Teatro Español durante los años cincuenta», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1995-1993; vol. 1, 1993, págs. 106-119.
- \_\_\_\_\_ «La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra», *ALEC*, 23, núm. 3 (1998), págs. 821-848.
- \_\_\_\_\_ *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- \_\_\_\_\_ «Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood», *ALEC*, 27, núm. 1 (2002), págs. 45-68.
- \_\_\_\_\_ «La mujer protagonista en los éxitos teatrales de los Martínez Sierra», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.) *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 193-204.
- \_\_\_\_\_ «Introducción», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1763-1936)*, Madrid, CDN, 2015, págs. 511-524.
- CHION, Michel: *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Cómo se escribe un guion*, Madrid, Cátedra, 2009.
- COLLADO, Fernando: *El teatro bajo las bombas*, Madrid, Kaydeda, 1989.
- COMAS, Ángel: *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid, T & B, 2004.
- CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEURE D'ART DRAMATIQUE: *Décrets constitutifs et règlement intérieur*, París, Imprimerie nationale, 1947.
- CONSTÁN, Sergio: *Wilde en España. La presencia de Óscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*, León, Akron, 2009.

- CORNAGO BERNAL, Óscar: *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los Realismos*, Madrid, CSIC, 2000.
- \_\_\_\_ *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 2000.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, s. e., 1904.
- \_\_\_\_ *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, Madrid, ADE, 2007.
- \_\_\_\_ *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, ADE, 2009.
- COULON, Mireille: *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau, 1993.
- CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.
- \_\_\_\_ «El factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico», *Hispania*, 54, núm. 186 (1994), págs. 257-278.
- \_\_\_\_ «La enseñanza de los emigrantes: Entre la defensa de la identidad española y la política de asimilación francesa», *Hispania*, 62, núm. 211 (2002), págs. 521-559.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (dir.): *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona, Noguer, 1958.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando: *La vida cotidiana en la España de la guerra civil*, Madrid, Edaf, 1994.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar: «El trabajo de las mujeres durante la dictadura franquista», en Rosa María CAPEL (dir.): *Cien años trabajando por la igualdad*, Madrid, UGT, 2008, págs. 167-180.
- DÍEZ BORQUE, José María: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: *El teatro y sus enemigos. El teatro español de su tiempo (artículos de crítica teatral)* (est., ed. y n. de Gregorio TORRES NEBRERA), Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2008.
- DÍEZ-CRESPO, Manuel: «La crítica», en Nicolás GONZÁLEZ RUIZ (dir.): *El periodismo. Teoría y práctica*, Barcelona, Noguer, 1953, págs. 415-429.

- DÍEZ MARTÍN, M.<sup>a</sup> Luisa: *Josita Hernán: algo más que una dama de la escena*. Trabajo escolar inédito, s. d.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001.
- \_\_\_\_\_ «La novela cinematográfica», *RILCE*, 17, núm. 1 (2001), págs. 45-64.
- \_\_\_\_\_ «La situación laboral del actor bajo el franquismo», *ADE-Teatro*, núm. 84 (2001), págs. 108-118.
- \_\_\_\_\_ *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- \_\_\_\_\_ «La censura teatral bajo el franquismo: La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)», *Teatro*, núm. 22 (2008), págs. 263-276.
- \_\_\_\_\_ «El Teatro Nacional del Español. Crisis de mayo de 1942», *RILCE*, 29, núm. 2 (2013), págs. 271-295.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: «Más sobre la recepción de Lope de Vega en el siglo XX: Alejandro Casona», en Antonio FERNÁNDEZ INSUELA, y otros (eds.): *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)". Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*, Nobel, Oviedo, 2004, págs. 93-101.
- DÍEZ TABOADA, Julia María: «Alejandro Casona en su primera época», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 111-119.
- DIGNOES, Óscar A.: *Publicidad hostelera y turística*, Barcelona, Ediciones Turísticas, 1964.
- DOMÉNECH RICO, Fernando: «El repertorio de La Barraca», en Javier HUERTA CALVO y Fernando DOMÉNECH RICO (eds.): *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, Madrid, Ediciones del Orto, 2013, págs. 35-60.
- \_\_\_\_\_ Guadalupe SORIA TOMÁS y David CONTE IMBERT: *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- \_\_\_\_\_ y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1763-1936)*, Madrid, CDN, 2015.
- \_\_\_\_\_ y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017.

- DOMÉNECH, Ricardo: *Ritos agrarios y forma dramática en Valle-Inclán*. Memoria de licenciatura inédita, dirigida por Fernando Lázaro Carreter, Universidad Autónoma de Madrid, 1977.
- \_\_\_\_ *El teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- \_\_\_\_ *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra, 2013.
- DOUGHERTY, Dru: «El legado vanguardista de Tirso de Molina», en Juan Antonio HORMIGÓN (coord.): *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1983, págs. 11-28.
- \_\_\_\_ «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20», en César OLIVA (ed.): *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.
- \_\_\_\_ *Valle-Inclán y la Segunda República*, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- \_\_\_\_ «El teatro civil de Eduardo Marquina: *Doña María la Brava* (1909)», en Marie SALGUES, Serge SALAÜN y Evelyne RICCI (coords.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 347-363.
- \_\_\_\_ y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- DUBY, Georges y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994.
- DULPHY, Anne: *La politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, París, Direction des archives et de la documentation, Ministère des affaires étrangères, 2002.
- [DURÁN, Rafael]: *Mi vida*, Madrid, Astros, 1943.
- DUVIGNAUD, Jean: *El actor. Bosquejo de una sociología*, Madrid, Taurus, 1966.
- DYER, Richard: *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.
- ENA BORDONADA, Ángela: «Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX», en María José PORRO HERRERA (ed.): *Romper el espejo. La Mujer y la Transgresión de Códigos en la Literatura Española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, págs. 89-111.
- \_\_\_\_ «El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 35-50.

- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel A.: *La colección teatral La Farsa*, Madrid, CSIC, 1971.
- Exposición: montajes de Valle-Inclán*, Madrid, INAEM, 1986.
- FAGOAGA, Concha: «El Lyceum Club de Madrid, élite latente», en Danièle BUSSY GENEVOIS (dir.): *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Denis, Culture et Société, 2002, págs. 145-168.
- FALQUINA, Ángel: *La risa y la sonrisa en la pantalla*, Barcelona, Orion, 1947.
- FANÉS, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.
- FEBO, Giuliana di: *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*, Barcelona, Icaria, 1979.
- \_\_\_\_\_ «“La Cuna, la Cruz y la Bandera”. Primer franquismo y modelos de género», en Isabel MORANT DEUSA (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 2005-2008; vol. 4, 2006, págs. 217-237.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo*, 2 vols., Madrid, Debate, 1990.
- FERNÁNDEZ, José Ramón: «Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 1, 1993, págs. 133-141.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y Pilar COUTO CANTERO (coords.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *El Club del Crimen*, Madrid, Rialto, 1943.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio: «Notas sobre el teatro independiente español», *Archivum*, 25 (1975), págs. 303-322.
- \_\_\_\_\_ y otros (eds.): *Actas del “Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)”*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, Nobel, Oviedo, 2004.
- FERNÁNDEZ LADRÓN DE GUEVARA, Miguel Ángel: *El teatro de Azorín*. Tesis doctoral inédita, dirigida por José Paulino Ayuso, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina: *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, Oviedo, KRK, 1997.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: «Las dependencias del teatro independiente en España», *Ínsula*, núms. 284-285 (1970), pág. 53.

- \_\_\_\_ «Situación del teatro no profesional en España», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981, págs. 380-403.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: «Breves reflexiones sobre la evolución del “sistema teatral” español (1940-85). La piedra que cae en el agua», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 28-39.
- FERRER GIMENO, Francisca: «Enrique Rambal y el género policial en la escena valenciana (1910-1923)», *Stichomythia*, núm. 2 (2004), págs. 1-29.
- \_\_\_\_ *Enrique Rambal o todo por el teatro*, Mislata, Valencia, Episkenion, 2013.
- FIGUERO, Javier y Marie-Helène CARBONEL: *Maria Casarès, l'étrangère*, París, Fayard, 2005.
- FOLGUERA, Pilar (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007.
- FONSECA AGUILAR, Victoria: *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid, Egeda, 2002.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María: «Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX», en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.): *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, 2002, págs. 147-160.
- FUSI, Juan Pablo: *Espacios de libertad. La cultura española bajo el franquismo y la reinención de la democracia (1960-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- FUSTER DE ALCÁZAR, Enrique: *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, SGAE, 2003.
- GAGO RODÓ, Antonio: *Los estrenos teatrales de Ramón del Valle-Inclán (1899-1936). Poética de la teatralidad, modelos de representación y recepción estética*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Javier Serrano Alonso y Antonio Rey Hazas, Universidad Autónoma de Madrid, 2011.
- \_\_\_\_ «*Sub specie theatri*: del teatro poético al teatro animado. Estreno de *El embrujado: tragedia de tierras de Salnés* de Valle-Inclán (1913)», *Moenia*, núm. 18 (2012), págs. 459-488.
- GALLÉN, Enric: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985.
- \_\_\_\_ «La reanudación del “Teatre Íntim”, de Adrià Gual, en los años veinte», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 165-174.

- GARCÍA-ABAD, Teresa: «Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate periodístico (1925-1930)», *ALEC*, 22, núm. 3 (1997), págs. 493-509.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX», *Segismundo*, núms. 5-6 (1967), págs. 191-199.
- \_\_\_\_ *Las “misiones pedagógicas” en Zamora (1933-1934)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1991.
- \_\_\_\_ (ed.): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981.
- \_\_\_\_ (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999.
- GARCÍA MAY, Ignacio (ed.): *Teatro policiaco español*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, M.<sup>a</sup> Carmen: «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista», en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994; vol. 5, págs. 661-671.
- GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, Madrid, Fundamentos, 1987.
- \_\_\_\_ «El joven Jardiel en su contexto. Los compañeros y la crítica», *Estreno*, 21, núm. 1 (1995), págs. 32-37.
- \_\_\_\_ «El teatro madrileño en la inmediata posguerra. En busca de un contexto», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 7 vols., Birmingham, Department of Hispanic Studies, Universidad de Birmingham, 1998; vol. 5, págs. 108-115.
- \_\_\_\_ «“La guerra ha terminado”, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra», *ALEC*, 22, núm. 3 (1997), págs. 511-534.
- \_\_\_\_ *Continuidad y ruptura en el teatro español de posguerra*, Pamplona, Eunsa, 1999.
- \_\_\_\_ «Un teatro fascista para España: los proyectos de Felipe Lluch», *RILCE*, 16, núm. 1 (2000), págs. 93-134.
- \_\_\_\_ «Comedia de humor, comedia de felicidad, comedia burguesa: demasiadas comedias», *ADE-Teatro*, núm. 110 (2006), págs. 125-132.
- \_\_\_\_ «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950», *Anales de la Literatura Española*, núm. 19 (2007), págs. 81-100.
- \_\_\_\_ *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, La Casa de la Riqueza, 2010.

- \_\_\_\_\_ «Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en línea, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-mecanismos-de-censura-teatral-en-el-primer-franquismo-y-los-pajaros-ciegos-de-v-ruiz-iriarte-1948/> (Fecha de consulta: 3 de marzo de 2016).
- \_\_\_\_\_ *La comedia española de posguerra en España*, Pamplona, EUNSA, 2014.
- \_\_\_\_\_ y TORRES NEBRERA, Gregorio: *Historia y antología del teatro español de posguerra*, 7 vols., Madrid, Fundamentos, 2002-2006.
- GARCÍA TEMPLADO, José: *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cíncel, 1980.
- GARCÍA TIRADO, Antonia y Julio E. CHECA PUERTA (coords.): *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y autores*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007.
- GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel: *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Impr. de la viuda de Ibarra, 1788.
- GENÉ, Juan Carlos: *El actor en su sociedad*, México, Paso de Gato, 2010.
- GIL FOMBELLIDA, M.<sup>a</sup> Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- \_\_\_\_\_ «El teatro norteamericano en la escena madrileña de los años treinta. Puesta en escena y recepción crítica de *La calle*, de Elmer L. Rice», *Acotaciones*, núm. 9 (2003), págs. 27-44.
- GIL GASCÓN, Fátima: *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Julio Montero Díaz, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- GÓMEZ ABALO, María Ángeles: «Nuevas aportaciones a la recepción crítica de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán», *ALEC*, 25, núm. 3 (2000), págs. 1025-1094.
- \_\_\_\_\_ «Personajes farsescos en *La reina castiza*, de Valle-Inclán», *ALEC*, 29, núm. 3 (2004), págs. 61-89.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro: *Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- GÓMEZ GARCÍA, Alba: «Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y *La tonta del bote* (1939-1941)», *Acotaciones*, núm. 36 (2015), págs. 75-94.
- \_\_\_\_\_ «Teatro de la emoción: Compañía de dramas policíacos Caralt», *Don Galán*, núm. 6 (2016).



- \_\_\_\_\_ «Antonio Rodríguez de León, *Sergio Nerva*», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 139-143.
- \_\_\_\_\_ «Bartolomé Mostaza Rodríguez», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 236-238.
- \_\_\_\_\_ «La crítica durante el franquismo. Introducción», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 91-102.
- \_\_\_\_\_ «Emilio Morales de Acevedo», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 131-135.
- \_\_\_\_\_ «Josefina Hernández Meléndez, *Josita Hernán*», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 286-289.
- \_\_\_\_\_ «Manuel Sánchez Camargo», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ-RASILLA (coords.): *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, CDN, 2017, págs. 173-176.
- \_\_\_\_\_ «Teatro popular español por actores franceses: la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en España (1959-1974)», *Anagnórisis*, núm. 15 (2017), págs. 558-575.
- \_\_\_\_\_ «El difícil equilibrio. La compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino (1931-1932)», en *Jóvenes plumas del Hispanismo. Nuevos retos y enfoques de la investigación filológica* [Aceptado para su publicación].
- \_\_\_\_\_ «Un refugio cálido, sin censura: La Carbonera, el teatro “estudio” de Piedad Salas (1952-1962)», *ALEC* [Aceptado para su publicación].
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Modesto Higuera: un hombre de teatro. El maestro y la asamblea*, Madrid, s. e., 2006.
- \_\_\_\_\_ *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 2007.
- GÓMEZ MESA, Luis: *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977 (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GÓMEZ-NAVARRO, José Luis: «En torno a la biografía histórica», *Historia y política*, núm. 13 (2005), págs. 7-26.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *Mujeres solas*, Barcelona, Pareja y Borrás, 1959.

- GÓMEZ YEBRA, Antonio A: «Desmitificación de Don Juan en *Angelina o el honor de un brigadier*», en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 171-194.
- GONZÁLEZ CALBET, M.<sup>a</sup> Teresa: «El surgimiento del movimiento feminista, 1900-1930», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 81-88.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *Vademécum de conceptos y debates fundamentales*, Madrid, Catarata, 2013.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Andalucía en los Quintero*, Madrid, Escelicer, 1956.
- GONZÁLEZ GOSÁLBEZ, Rafael: *Actores españoles en primera persona: el oficio cómico en sus testimonios*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Juan A. Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, 2016.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 17, núm. 56 (1948), págs. 73-128.
- GORDÓN, José: *Teatro experimental Español (antología e historia)*, Madrid, Escelicer, 1965.
- GOZALBO FELIP, Mónica: *Para una tipología de la actriz cómica del cine español. Los casos de Gracita Morales y Lina Morgan*. Tesis doctoral inédita, dirigida por José Javier Marzal, Universidad Jaume I, 2016.
- GRACIA, Jordi: *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_ y Miguel Ángel RUIZ CARNICER: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GRACIA BENEYTO, Carmen: «La iconografía del actor como documento», en Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (coord.): *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 411-478.
- GRANDA, Juan José: *RESAD, Historia de una escuela centenaria*, Madrid, RESAD, [2000].
- GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República. (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.
- \_\_\_\_\_ *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.
- \_\_\_\_\_ «Glamour en la España del racionamiento», *El Mundo del Siglo Veintiuno*, 8-XII-1999, pág. 6.

- \_\_\_\_ «La serialización de los personajes», en José ROMERA CASTILLO (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 37-40.
- \_\_\_\_ y PRAT, Joan: *Las Raíces del Miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- \_\_\_\_ y otros: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005.
- HECHART, Pablo: *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005.
- HEINIK, Juan B. y VALLEJO, Alfonso C.: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2009.
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo: «La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo», *Dicenda*, núm. 24 (2006), págs. 117-138.
- HEREDERO, Carlos F., y otros: *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, 10 vols., Madrid, SGAE, 2011-2012.
- HÉRMET, Guy: *Los españoles en Francia. Inmigración y cultura*, Madrid, Guadiana, 1969.
- HERNÁN ANGULO, Beatriz: «Teoría teatral en Eduardo Marquina», *Teatro*, núm. 1 (1992), págs. 87-94.
- \_\_\_\_ *La recepción crítica del teatro de Eduardo Marquina*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Andrés Amorós Guardiola, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- \_\_\_\_ «Marquina y la generación del 98. En Flandes se ha puesto el sol: conformismo y rebelión en el drama histórico», en Florencio SEVILLA ARROYO y Carlos ALVAR EZQUERRA (coords.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2., Madrid, Castalia, 2000, págs. 243-250.
- HERNÁNDEZ, Mario: *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares; Fundación Federico García Lorca, 1998.
- HERNÁNDEZ BALLESTER, Antonio: «La guerra irregular en general», *Memorial de infantería*, noviembre de 1928, págs. 329-340.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y Pablo PÉREZ RUBIO: *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.

- HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe: «El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960)», *ALEC*, 24, núm. 3 (1999), págs. 571-592.
- HORMIGÓN, Juan Antonio: «Del “Mirlo Blanco” a los teatros independientes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 260 (1972), págs. 349-355.
- \_\_\_\_ *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- \_\_\_\_ «Años decisivos», en Jesús RUBIO JIMÉNEZ (coord.): *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, págs. 261-265.
- \_\_\_\_ «La condición de director de escena en España desde 1940», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 249-261.
- \_\_\_\_ «El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo», *ADE-Teatro*, núm. 91 (2002), págs. 134-147.
- \_\_\_\_ *Valle-Inclán: biografía cronológica y Epistolario*, Madrid, ADE, 2006.
- \_\_\_\_ «Consideraciones sobre las escenificaciones en vida de Valle-Inclán», *ADE-Teatro*, núm. 137 (2011), págs. 88-93.
- \_\_\_\_ «Escenificaciones en vida de Valle-Inclán», *ADE-Teatro*, núm. 137 (2011), págs. 20-86.
- \_\_\_\_ (dir.): *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, Madrid, ADE, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier: «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 285-294.
- \_\_\_\_ «El mundo social del sainete», *Foro hispánico*, núm. 19 (1999), págs. 85-94.
- \_\_\_\_ *La Barraca. Teatro y universidad. Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2011.
- \_\_\_\_ y Fernando DOMÉNECH RICO (eds.): *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*. Madrid, Ediciones del Orto, 2013.
- HUERTA CALVO, Javier: «La Barraca o la utopía que se hizo teatro (Con una bibliografía crítica)», en Javier HUERTA CALVO y Fernando DOMÉNECH RICO (eds.): *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, Madrid, Ediciones del Orto, 2013, págs. 11-33.

- \_\_\_\_ «Cervantes y Lorca: La Barraca», *Don Galán*, núm. 5 (2015).
- \_\_\_\_ (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.
- \_\_\_\_ (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008.
- \_\_\_\_ PERAL VEGA, Emilio y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor: *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_ «Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales», en Pilar NIEVA DE LA PAZ (coord. y ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam; Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 153-167.
- HURTADO, Amparo: «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 36 (1999), págs. 23-40.
- IGLESIAS, Pablo: *De las tablas al celuloide*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat: «La II República y el teatro renovador. La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia», *ADE-Teatro*, núm. 77 (1999), págs. 51-62.
- INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA: *Catálogo de revistas españolas (1948)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1948.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: *Anuario Estadístico de España*, 2 vols., Madrid, Dirección General de Estadística, 1946-1947.
- \_\_\_\_ *Anuario Estadístico de España*, Madrid, Dirección General de Estadística, 1950.
- INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA: *Estudio sobre los medios de comunicación en España*, Madrid, IMNASA, 1964.
- ISABEL ESTRADA, María Antonia de: *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Gonzalo Santonja Gómez-Agero, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- ISABEL SÁNCHEZ, José Luis: *La Academia de Infantería de Toledo*, 2 vols., Toledo, Academia de Infantería de Toledo, 1991.
- JEVENOIS, Pablo de (coord.): *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. 1946-1996*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1996.

- JIMÉNEZ PÉREZ, Antonio: «Literatura femenina y política en los espacios femeninos de la vanguardia», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 85-94.
- JOYA, Juan Manuel: «Cincuenta años de interpretación en España», *ADE-Teatro*, núm. 84 (2001), págs. 88-107.
- KAPLAN, Ann E.: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
- KEEFE UGALDE, Sharon: *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión, 2007.
- KIRKPATRICK, Susan: *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003.
- LABANYI, Jo: «Historia y mujer en el cine del primer franquismo», *Secuencias*, núm. 15 (2002), págs. 42-59.
- LAHOZ, Nacho: «La chica del gato», en Julio PÉREZ-PERUCHA (ed.): *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 168-171.
- LARRAZ, Emmanuel: «Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIX<sup>e</sup> siècle», en Claude DUMAS (ed.): *Culture et Société en Espagne et en Amérique latine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lille, Université de Lille III, 1980, págs. 27-40.
- LARRAZ ELORRIAGA, Fernando: «La “operación retorno” de la narrativa en el exilio en la prensa diaria del Franquismo (1966-1975). Los casos de ABC, Informaciones y Pueblo», *Dicenda*, núm. 29 (2011), págs. 171-195.
- LAS SANTAS, Adelaida: *Versos con faldas (Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951)*, Madrid, Aguacantos, 1983.
- Legislación sobre cooperación internacional en materia educativa, científica y cultural*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- LLOPIS, Carlos: «Nosotros, ellas... y el duende» (est. Juan Antonio Ríos Carratalá), en Víctor GARCÍA RUIZ y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra*, 7 vols., Madrid, Fundamentos, 2002-2006, vol. 2, págs. 401-487.
- LONDON, John: *Reception and renewal in modern Spanish theatre: 1939-1963*, Londres, W.S. Maney & Son Ltd. For the Modern Humanities Research Association, 1997.
- LÓPEZ, Francisca: *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos de Ensayo, 1995.

- LÓPEZ GARCÍA, Pedro: *Alicantinos en el cine*, San Vicente del Raspeig, Club Universitario; Alicante, Fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz de la Comunidad Valenciana, 2011.
- LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio: *Diccionario de periódicos diarios españoles del siglo XX*, Madrid, Fragua, 2008.
- LUCENA GIRALDO, Manuel e Ignacio GONZÁLEZ CASANOVAS (coords.): *Amazonas y modelos: universo femenino y cultura en el siglo XX*, Madrid, Instituto de Cultura; Fundación MAPFRE, 2008.
- MACHADO, Antonio: *Cartas a Pilar* (ed. Giancarlo DEPRETIS), Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- MANGINI, Shirley: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.
- \_\_\_\_ «El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil», *Asparkia*, núm. 17 (2006), págs. 125-140.
- MARGUIER-FORSYTHE, Florence: *Maria Casarès, une actrice de rupture*, Arlés, Actes Sud, 2013.
- MARINA, José Antonio y Teresa RODRÍGUEZ DE CASTRO: *La conspiración de las lectoras*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- MARQUERÍE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica: crítica teatral*, Madrid, Editorial Nacional, 1942.
- \_\_\_\_ *En la jaula de los leones (memorias y crítica teatral)*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944.
- \_\_\_\_ *Madrid hoy*, Madrid, Tesoro, 1945.
- \_\_\_\_ *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
- \_\_\_\_ *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969.
- \_\_\_\_ *Personas y personajes. Memorias informales de Alfredo Marqueríe*, Barcelona, Dopesa, 1971.
- MARSILLACH, Adolfo: *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MARTÍN, Annabel: «La inspiración franquista: huella y reformulación del teatro fin de siglo en el melodrama cinematográfico de la dictadura (el caso de Jacinto Benavente y Luis Lucía)», en Marsha SWISLOCKI y Miguel VALLADARES (coords.): *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 133-160.

- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra española*, Madrid, Anagrama, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: *El teatro francés en Madrid (1918-1936)*, Boulder, Society of Spanish-American Studies, 1999.
- \_\_\_\_\_ *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_ «Compañías extranjeras y teatro español en la posguerra civil: nota sobre una visita de la Comédie-Française al Madrid de 1950», *ALEC*, 29, núm. 2 (2004), págs. 421-431.
- \_\_\_\_\_ «Massimo Bontempelli y la crítica española de entreguerras: nota sobre la recepción de *Nostra Dea* en Madrid (1926)», *Revista de literatura*, 66, núm. 131 (2004), págs. 203-212.
- MARTÍNEZ BELTRÁN, Fernando: *Me llamo libre y pido la palabra*, Alicante, s. e., 1993.
- MARTÍNEZ LILLO, Pedro Antonio: *Una introducción al estudio de las relaciones hispano-francesas (1945-1951)*, Madrid, Fundación Juan March, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Las relaciones hispano-francesas en el marco del aislamiento internacional del régimen franquista (1945-1950)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Manuel Pérez Ledesma, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (dir.): *Un teatro de arte en España, 1917-1925*, Madrid, Esfinge, 1926.
- \_\_\_\_\_ y Honorio MAURA: «*Mary, la insoportable*», en Ángel TORRES DEL ÁLAMO y Antonio ASENJO: *Lorenza, la seria*, Madrid, Siglo XX, 1926, págs. 59-108.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José: *Diccionario de ortografía técnica*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio: *Teatro en Sevilla. Crónica de sus años más críticos. 1929-1953*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- MATEO LÓPEZ, Nieves: *Maestras y actrices del teatro español (1934-2011): Carmen Seco, Adela Escartín y Charo Amador*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.



- MCBRIDE, Charles A.: «Los objetos materiales como objetos significativos en *Las mocedades del Cid*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, núms. 3-4 (1961), págs. 448-458.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel: *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- \_\_\_\_ *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- Memoria 1913-1914. Instituto de Segunda Enseñanza de Mahón*, Mahón, Instituto de Segunda Enseñanza, 1914.
- MENÉNDEZ-ONRUBIA, Carmen: «Escenarios privados: el Teatro Ventura», en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.): *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, 2002, págs. 161-190.
- \_\_\_\_ «Balbina Valverde, actriz de género: la comicidad en escena», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 103-120.
- \_\_\_\_ «Redes culturales y sociales: el teatro de salón de Luisa Fernández de Córdoba, Duquesa de Híjar», *Don Galán*, núm. 5 (2015).
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965.
- MESSÍA, José Luis: *Por palabra de honor*, Madrid, Parteluz, 1995.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO: *La cultura popular y los Festivales de España 1966*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1967.
- MIRA, Alberto: «El significante inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 54 (2006), págs. 70-97.
- MIRÓ, Emilio: «La contribución teatral de Concha Méndez», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 439-451.
- Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933* (ed. M.<sup>a</sup> Dolores CABRA LOREDO), Madrid, Ediciones del Museo Universal, 1992.
- MOISÉS, Ángel: *El teatro al día*, Madrid, Talleres Gráficos Marsiega, 1946.
- \_\_\_\_ *El libro del teatro*, Madrid, Gráficas Casado, 1947.
- MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- MONTE, Alberto del: *Breve historia de la novela policiaca*, Madrid, Taurus, 1962.

- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía: «Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género», en Pilar NIEVA DE LA PAZ (coord. y ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam; Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 187-205.
- MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Román GUBERN, y otros: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 181-238.
- MONTUJANO RUIZ, José: *Una aportación al estudio de la historia escénica española. El problema en la denominación de los subgéneros teatrales*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- MORADIELLOS, Enrique: *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.
- MORANT DEUSA, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 2005-2008.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora: «Feminismo y lucha política durante la II República y la guerra civil», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 89-122.
- \_\_\_\_\_. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.
- MORENO SARDÁ, Amparo: «La réplica de las mujeres al franquismo», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 123-155.
- MORIN, Edgar: *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta: «La censura y el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista (1939-1948)», en Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, págs. 141-152.
- \_\_\_\_\_. «Notas sobre la crítica teatral del franquismo. Las difusas fronteras entre crítica y censura», *Las Puertas del Drama*, núm. 15 (2003), págs. 19-25.
- \_\_\_\_\_. *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Expedientes de la censura franquista*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- \_\_\_\_\_. «El teatro silenciado por la censura franquista», *Per Abbat*, núm. 3 (2007), págs. 85-96.

- \_\_\_\_\_ «Los expedientes de censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo», *Teatro*, núm. 22 (2008), págs. 25-38.
- \_\_\_\_\_ *Censura y teatro del exilio*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español*, 2 vols., Madrid, CDT, 2011-2012.
- \_\_\_\_\_ «El teatro de María y Gregorio Martínez Sierra ante la censura franquista», *Foro hispánico*, núm. 48 (2014), págs. 135-149.
- MUÑOZ PÉREZ, Almudena: «Modelos y clichés para el enemigo ruso y alemán en los Estados Unidos de la Segunda Guerra Mundial. *Ninotchka* (1939) y *To be or not to be* (1942)», en Ángel Luis HUESO MONTÓN y M.<sup>a</sup> Gloria CAMARERO GÓMEZ (coords.): *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 2013.
- MUÑOZ RUIZ, M.<sup>a</sup> del Carmen: «Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino», en Gloria NIELFA CRISTÓBAL (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, págs. 95-114.
- MURO, Miguel Ángel: «La comedia de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 1943-1975.
- NARVIÓN, Pilar: *Andanzas de una periodista perezosa*, Teruel, Tirwal, 2008.
- NASH, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- \_\_\_\_\_ «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España 1900-1932», en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994; vol. 5, págs. 627-645.
- NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos: *Ejército, Estado y Sociedad en España (1923-1930)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- NIETO, Rafael: *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Luis Fernández Colorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993.

- \_\_\_\_\_ «Tras los pasos de Arniches, una “ilustre sainetera”: Pilar Millán Astray», en Juan A. RÍOS CARRATALÁ (ed.): *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación de Alicante, 1994, págs. 119-130.
- \_\_\_\_\_ «Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas (1900-1936)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10, núms. 19-20 (1996), págs. 87-101.
- \_\_\_\_\_ «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras», en Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vols., Barcelona, Anthropos, 1998; vol. 5, págs. 155-184.
- \_\_\_\_\_ «La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura», *Iberoamericana*, 1, núm. 2 (2001), págs. 165-178.
- \_\_\_\_\_ «Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la Generación del 27», *Hispania*, 89, núm. 1 (2006), págs. 20-26.
- \_\_\_\_\_ «Identidad femenina, maternidad y moral social: *Yerma* (1934), de Federico García Lorca», *ALEC*, 33, núm. 2 (2008), págs. 155-176.
- \_\_\_\_\_ «Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 139-158.
- \_\_\_\_\_ «Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas», en Pilar NIEVA DE LA PAZ (coord. y ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam; Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 109-131.
- \_\_\_\_\_ «Roles de género, Esfera pública y Maternidad en *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester», en Carmen BECERRA (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2011, págs. 317-332.
- \_\_\_\_\_ «“Mujer moderna”, compromiso político y cambio social en *Primavera inútil* (1944), de M.<sup>a</sup> Luisa Algarra», *Foro Hispánico*, núm. 48 (2014), págs. 45-58.
- \_\_\_\_\_ (coord. y ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam; Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 153-167.

- \_\_\_\_ y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 139-158.
- NUEZ, Manuel de la: *El teatro de Eduardo Marquina*, Ann Arbor, UMI, Dissertation Services, 2003.
- NÚÑEZ GÓMEZ, Teresa: *El escenario jurídico del teatro*, Madrid, Iustel, 2008.
- O'CONNOR, Patricia W.: *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid, Julia García Verdugo, 1987.
- \_\_\_\_ «Las dramaturgas españolas y “la otra censura”», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 5 (1988), págs. 99-117.
- \_\_\_\_ «Julia Maura: Lark in a Hostile Garden», en Lou CHARNON-DEUTSCH (ed.): *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 233-245.
- OEHRLEIN, Josef: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- OLEZA, Joan: «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*, núm. 60 (1994), págs. 35-48.
- \_\_\_\_ «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *La construcción de un personaje teatral: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 351-379.
- OLIVA, César: *Ocho años de teatro universitario: T.U. de Murcia 1967-1975*, Murcia, Universidad de Murcia, 1975.
- \_\_\_\_ «Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, núm. 42 (1988), págs. 65-79.
- \_\_\_\_ *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- \_\_\_\_ «Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de posguerra», en Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, págs. 37-48.
- \_\_\_\_ *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- \_\_\_\_ «El personaje del gracioso y su comicidad», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *La construcción de un personaje teatral: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 425-438.
- \_\_\_\_ «Valle-Inclán visto por Tamayo», *Ínsula*, núm. 712 (2006), págs. 2-5.

- \_\_\_\_ «El actor como motivo de inspiración literaria en el teatro español: el caso de la comicidad», en Marsha SWISLOCKI y Miguel VALLADARES (coords.): *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 231-242.
- \_\_\_\_ y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2005.
- ORTIZ, Áurea: «La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada», *Cuadernos de la Academia*, núm. 9 (2001), págs. 115-125.
- OTERO URTAZA, Eugenio: *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Do Castro, 1982.
- \_\_\_\_ «Los marineros del entusiasmo en Las Misiones Pedagógicas», en Eugenio OTERO URTAZA (ed.): *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, págs. 65-113.
- \_\_\_\_ (ed.): *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- PARDO, Arcadio: «Josita Hernán». Doc. mecan. inédito, s. e., [2014].
- PARDO SARDÁ, Rosa: «El feminismo en España. Breve resumen, 1953-1985», en Pilar FOLGUERA (ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 2007, págs. 201-210.
- PASO, Alfonso: «Los pobrecitos» (est. Óscar Barrero Pérez), en Víctor GARCÍA RUIZ y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra*, 7 vols., Madrid, Fundamentos, 2002-2006, vol. 4, págs. 359-452.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde: *Enseñando a señoritas y sirvientas*, Madrid, Catarata, 2012.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés: «Fondos documentales para el teatro de posguerra en España», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10, núms. 19-20 (1996), págs. 335-350.
- \_\_\_\_ «El arte escénico en la Edad de Plata», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 2201-2238.
- \_\_\_\_ (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995.
- \_\_\_\_ y Fernanda ANDURA VARELA (coords.): *Exposición 50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, INAEM, 1991.

- PEMÁN, José María: «La casa» (est. Javier Huerta Calvo), en Víctor GARCÍA RUIZ y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra*, 7 vols., Madrid, Fundamentos, 2002-2006, vol. 2, págs. 147-214.
- PERAL VEGA, Emilio: «Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea», *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 12 (1999), págs. 207-221.
- \_\_\_\_ *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- \_\_\_\_ «El concepto de farsa en el teatro de Casona», en Antonio FERNÁNDEZ INSUELA, y otros (eds.): *Actas del “Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)”*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, Nobel, Oviedo, 2004, págs. 439-450.
- PERALTA GILABERT, Rosa: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- PERDOMO MONTELONGO, Unvelina: *La sátira de Valle-Inclán en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: tradición y modernidad*, Sada, Edición do Castro, 2006.
- PEREIRA BAENA, Javier: «Los oficios cinematográficos. Constitución y diferencias genéricas (1940-1951)», en Rosa María BALLESTEROS GARCÍA y Carlota ESCUDERO GALLEGOS (coords.): *Feminismos en las dos orillas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, págs. 239-261.
- PÉREZ ABAD, Nieves: «Valle-Inclán en el Teatro Universitario de Murcia: *Farsa y licencia de la reina castiza* (1967 y 1974), *Las galas del difunto* (en *Caprichos del dolor y de la risa*, 1969); *La cabeza del Bautista* (en *Joco Seria*, 1973)», *Don Galán*, núm. 1 (2011).
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Las Máscaras*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio: *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.
- \_\_\_\_ *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.
- \_\_\_\_ *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María: «Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural», en Rosa RABADÁN (ed.):

- Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*, León, Universidad de León, 2000, págs. 153-189.
- \_\_\_\_\_ «Aventuras y reescrituras españolas del modelo escénico conservador norteamericano», en Nicolás CAMPOS PLAZA, y otros (coords.): *El español, lengua de cultura, lengua de traducción: aspectos teóricos, metodológicos y profesionales*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, págs. 307-317.
- PÉREZ MINIK, Domingo: *El teatro europeo contemporáneo: escritos teatrales*, 2 vols., Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991-1992.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo: *El teatro policiaco de Jardiel Poncela y otros autores del teatro español de postguerra (1940-1969)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Jesús Cañedo, Universidad de Navarra, 1988.
- \_\_\_\_\_ «Panorama de la crítica teatral española. Antecedentes», *ADE-Teatro*, núms. 43-44 (1995), págs. 15-26.
- \_\_\_\_\_ «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, págs. 31-53.
- \_\_\_\_\_ «La dirección escénica en España desde 1939», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 226-247.
- \_\_\_\_\_ «Las Mujeres en la Dirección de Escena desde 1900 a 1975», en Juan Antonio Hormigón (dir.): *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, Madrid, ADE, 2003, págs. 923-932.
- \_\_\_\_\_ «José Luis Alonso Mañes y sus primeras escenificaciones de la obra de Valle-Inclán», *Ínsula*, núm. 712 (2006), págs. 13-15.
- \_\_\_\_\_ «El proceso de cambio en el teatro español desde 1956», en Antonia GARCÍA TIRADO y Julio E. CHECA PUERTA (coords.): *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y autores*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, págs. 63-83.
- \_\_\_\_\_ «El arte escénico», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, págs. 947-968.
- \_\_\_\_\_ «La teoría dramática», en Javier HUERTA CALVO (dir.): *Historia del teatro breve en España*, Madrid; Fráncfort del Meno; Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 969-991.



- \_\_\_\_ «Las relaciones de pareja en la obra de Ibsen», en Rosario RUIZ FRANCO (ed.): *Las Hermanas de Nora: Casa de muñecas en clave feminista*, Madrid, Embajada de Noruega; Universidad Carlos III de Madrid, 2009, págs. 21-44.
- \_\_\_\_ y Guadalupe SORIA TOMÁS: «El primer estreno de *Los Cuernos De Don Friolera* en la España franquista, por el TEU de Madrid, bajo la dirección de Juan José Alonso Millán, en 1958», *Don Galán*, núm. 1 (2011)
- PIERRE, Constant: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, París, Imprimerie nationale, 1900.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada: «El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura. *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965)», *Anagnórisis*, núm. 1 (2010), págs. 200-232.
- \_\_\_\_ «Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetisas españolas de preguerra», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 85-102.
- \_\_\_\_ «Modelos de identidad femenina en la España de posguerra. El teatro de Mercedes Ballesteros», *Hispania*, 95, núm. 1 (2012), págs. 24-36.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Albolote, Comares, 2001.
- PORRAS, Gabriel: *Julia Martínez, vocación de actriz*, s. l., LibrosEnRed, 2007.
- PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE, Hilario y José Antonio SILVA HERRANZ: *La poesía en las revistas de Castilla-La Mancha (1939-1975)*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1998.
- QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986.
- QUILES FAZ, Amparo: «Soltera tenías que ser: ¿una imagen visible en la literatura?», en M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, págs. 185-204.
- QUIRÓS ALPERA, Gabriel: *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*. Tesis doctoral inédita, dirigida por María M. Delgado y Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

- RABADÁN, Rosa: «Modelos importados, modelos adaptados: pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981», en Rosa RABADÁN (ed.): *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*, León, Universidad de León, 2000, págs. 255-277.
- RAMÍREZ, José: *Catalina Bárcena*, Caracas, s. e., 1928
- RAMÍREZ HERNANDO, Julián Antonio: *Ici París. Memorias de una voz de libertad*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- RAMONEDA SALAS, Arturo: «Valle-Inclán: un estreno frustrado (I)», *Ínsula*, núm. 433 (1982), págs. 1 y 12-13.
- \_\_\_\_\_ «Valle-Inclán: un estreno frustrado (II)», *Ínsula*, núm. 434 (1983), págs. 3-4.
- RATCLIFFE, Marjorie: «Powerless or Empowered?: Women in Guillén de Castro's *Las mocedades del Cid* and *Las hazañas del Cid*», *Bulletin of the comediantes*, 44, núm. 2 (1992), págs. 261-267.
- REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO: *Maestros del teatro: 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, Madrid, RESAD, 2006.
- REY FARALDOS, Gloria: «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 153-164.
- RIAMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO: *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra, 2008.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Carlos Arniches y el cine*, Alicante, s. e., 1986.
- \_\_\_\_\_ «Instrumentos para una historia del teatro en España», *Teatro*, núm. 5 (1994), págs. 37-44.
- \_\_\_\_\_ *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- \_\_\_\_\_ *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.
- \_\_\_\_\_ «El costumbrismo en el cine español», *Ínsula*, núm. 637 (2000), págs. 23-26.
- \_\_\_\_\_ «Memorias de actores españoles y transgresión», en Juan A. RÍOS CARRATALÁ y John D. SANDERSON (eds.): *Relaciones entre el cine y la literatura: la*

- transgresión*, Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante, 2000, págs. 23-32.
- \_\_\_\_\_ *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- \_\_\_\_\_ «Los cómicos españoles y sus memorias: breve balance», *Anales de la Literatura Española*, núm. 14 (2001), págs. 177-186.
- \_\_\_\_\_ «Más cómicos ante el espejo», en José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 187-199.
- \_\_\_\_\_ «Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo. La perspectiva del actor», *ALEC*, 27, núm. 1 (2002), págs. 121-136.
- \_\_\_\_\_ *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
- \_\_\_\_\_ «Literatura autobiográfica y cómicos: balance de las últimas publicaciones», *ALEC*, 28, núm. 2 (2003), págs. 143-421.
- \_\_\_\_\_ «Del castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine», en Marie SALGUES, Serge SALAÜN y Evelyne RICCI (coords.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 23-42.
- \_\_\_\_\_ *La memoria del humor*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
- \_\_\_\_\_ «El teatro de Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, en línea, en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-teatro-de-carlos-arniches-y-los-hermanos-lvarez-quintero-0/> (Fecha de consulta: 22 de enero de 2016).
- \_\_\_\_\_ *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel, 2007.
- \_\_\_\_\_ *La sonrisa del inútil*, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- \_\_\_\_\_ «Las mil y una relaciones entre el cine y el teatro», *Per Abbat*, núm. 5 (2008), págs. 93-98.
- \_\_\_\_\_ «*El aprendiz de amante*. Calidad, gracia y finura», en Víctor Ruiz Iriarte. *Dramaturgo Español (1912-1982)*, 2010, en línea, en: <http://ruiziriarte.com/obras/elaprendizdeamante.htm> (Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2016).
- \_\_\_\_\_ *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil*, Barcelona, Barril & Barral, 2010.

- \_\_\_\_ *Hojas volanderas: periodistas y escritores en tiempos de república*, Sevilla; Alicante, Renacimiento; Universidad de Alicante, 2011.
- \_\_\_\_ *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*, Barcelona, Ariel, 2013.
- \_\_\_\_ «Conchita Montes, primera actriz», *Don Galán*, núm. 4 (2014).
- \_\_\_\_ *Nos vemos en Chicote: imágenes del cinismo y el silencio en la cultura franquista*, Valencina de la Concepción, Renacimiento, 2015.
- \_\_\_\_ (ed.): *Arniches*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990.
- \_\_\_\_ (ed.): *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación de Alicante, 1994.
- \_\_\_\_ y John D. SANDERSON (eds.): *Relaciones entre el cine y la literatura: la transgresión*, Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante, 2000.
- RÍOS TORRES, Félix J.: *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Las Palmas, Consejería de Cultura y Deportes, 1987.
- RIPOLL SINTES, Blanca: «Periodistas ante la pantalla: los inicios de la crítica cinematográfica en *Destino*», *Secuencias*, núm. 42 (2015), págs., 35-51.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de: *Artículos de teoría y crítica teatral* (ed. e introd. de Juan AGUILERA SASTRE y Manuel AZNAR SOLER), Madrid, CDN, 2013.
- \_\_\_\_ *Teatro (1926-1946)* (ed. e introd. de Begoña RIESGO), Madrid, CDN, 2013.
- ROBLES, Margarita: *Mis ochenta y ocho añitos. Autobiografía de la actriz Margarita Robles con prólogo de Juan Antonio Cabezas*, Madrid, s. e., 1982.
- ROCA I GIRONA, Jordi: *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- \_\_\_\_ «Dependencia e intendencia: la construcción del género femenino bajo el franquismo», en Pilar AMADOR CARRETERO y Rosario RUIZ FRANCO (eds.): *La otra dictadura: el régimen franquista y las mujeres*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid; Instituto de Cultura y Tecnología, 2007, págs. 471-487.
- RÓDENAS, Domingo: *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostrum, 2003.
- RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> Soledad: «El teatro francés en Madrid, de la traducción a la parodia. Margarita, Armando y su padre, de Enrique Jardiel Poncela», *Ínsula*, núm. 742 (2008), págs. 15-19.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en José María Díez BORQUE (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, págs. 35-53.
- \_\_\_\_\_ *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- \_\_\_\_\_ «La rehabilitación del gesto desde el Medioevo al Barroco», en Josep Lluís SIRERA (ed.): *Del actor medieval a nuestros días*, Elx, Insitut Municipal de Cultura; Ajuntament d'Elx, 2001, págs. 15-63.
- RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen: *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, Benalmádena, Málaga, Caligrama, 2005.
- RODRÍGUEZ JOULIA ST. CYR, Carlos: *La novela de intriga*, Madrid, Biblioteca Profesional de ANABA, 1970.
- \_\_\_\_\_ *La novela de intriga (Diccionario de Autores, Obras y Personajes)*, Madrid, Biblioteca Profesional de ANABA, 1972.
- RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa: «Las mujeres y la Iglesia», en Isabel MORANT DEUSA (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 2005-2008; vol. 4, 2006, págs. 267-297.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M.<sup>a</sup> de los Ángeles: «Una escritora teatral, autora de comedias populares: Pilar Millán Astray y Terreros (1879-1949)», en Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, págs. 237-244.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David: *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2014.
- ROMÁN, Manuel: *Los cómicos*, 7 vols., Barcelona, Royal Books.
- ROMERA CASTILLO, José: «Literatura y vida», en Emilio LÓPEZ-BARAJAS ZAYAS (ed.): *Las historias de vida y la investigación biográfica*, Madrid, UNED, 1996, págs. 77-93.
- \_\_\_\_\_ (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002.

- \_\_\_\_ (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002.
- ROMERO FERRER, Alberto y María Jesús BAJO MARTÍNEZ: «La recuperación escénica de Valle-Inclán en el teatro andaluz (1954-2009)», *Don Galán*, núm. 1 (2011).
- ROMERO FERRER, Alberto: «Actores y artistas en sus (auto)biografías: entre el documento y la hagiografía civil», en José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 201-217.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores: «Las actrices», en José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 285-312.
- ROSNER, Jacques, y otros: *Conservatoire National d'Art Dramatique*, París, CNSAD, 1984.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 255-263.
- \_\_\_\_ «José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 2, 1995, págs. 11-85.
- \_\_\_\_ «Valle-Inclán en los teatros universitarios españoles (1958-1975)», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC; Instituto de la Lengua Española, 1999, págs. 279-310.
- \_\_\_\_ «La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación», *Diablotexto* (Valencia), núm. 6 (2002), págs. 71-87.
- \_\_\_\_ «Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo», en Marie SALGUES, Serge SALAÜN y Evelyne RICCI (coords.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 217-250.
- \_\_\_\_ *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, CDT, 2008.
- \_\_\_\_ (ed.): *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid, ADE, 1998.
- \_\_\_\_ (coord.): *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

- \_\_\_\_\_ y Patricia ALMÁRCEGUI: «El teatro universitario en Zaragoza (1955-1965)», en Jesús RUBIO JIMÉNEZ (coord.): *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, págs. 93-95.
- RUBIO PAREDES, José M.: «Isidoro Máiquez y la dignidad de la profesión de actor», *Monteagudo*, núm. 70 (1980), págs. 9-16.
- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996.
- RUIZ FRANCO, Rosario: *¿Eternas menores? Las mujeres del franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- \_\_\_\_\_ «Mujer y sociedad durante el franquismo», en Rosa María CAPEL (dir.) *Cien años trabajando por la igualdad*, Madrid, UGT, 2008, págs. 151-165.
- RUIZ MORALES, José Miguel: «Teoría de las relaciones culturales», *Cuadernos de la Embajada Diplomática*, 2, núm. 1 (1961), Madrid, Impr. Ministerio de Asuntos Exteriores.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_ «Marquina: un dramaturgo olvidado», en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, y otros (coords.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis: «La Barraca». *Teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- SALADO, José Luis: *Tiros al blanco: periodismo bajo las bombas* (ed. Juan A. RÍOS CARRATALÁ), Espuela de Plata, Renacimiento, 2015.
- SALAÜN, Serge: «Carlos Arniches o la difícil modernidad teatral (1915-1930)», en Juan A. RÍOS CARRATALÁ (ed.): *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación de Alicante, 1994, págs. 21-33.
- \_\_\_\_\_ «El paralelo barcelonés (1894-1936)», *ALEC*, 21, núm. 3 (1996), págs. 329-349.
- SALGUES, Marie, Serge SALAÜN y Evelyne RICCI (coords.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- SALOMON, Noël: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *La Esfera*, Madrid, Libris, 2003.
- SANCHÍS SINISTERRA, José: «Las dependencias del teatro independiente en España», *Primer Acto*, núm. 121 (1970), págs. 69-74.

- \_\_\_\_ «Teatro español. No todo ha de estar en Madrid», en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981, págs. 317-336.
- SANTA-CRUZ, Lola: «Festivales de España: una mancha de color en la España gris», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 2, 1995, págs. 189-207.
- SANTAMARÍA, Nuria: «La crítica teatral en la prensa: algunas líneas de evolución», *Primer Acto*, núm. 344 (2013), págs. 246-252.
- SANTOLARIA, Cristina: «El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente», *Teatro*, núm. 11 (1997), págs. 193-208.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego: «Dramaturgas y censura en el primer franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37, núm. 2 (2013), págs. 319-338.
- SANTOS ZAS, Margarita: «La “première” de *Luces de Bohemia* (París, 1963)», *Ínsula*, núm. 712 (2006), págs. 5-8.
- SASSONE, Felipe: *El teatro, espectáculo literario*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- SAU, Victoria: *Diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria, 2000.
- SCANLON, Geraldine M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986.
- SECO SERRANO, Carlos: «La biografía como género histórico», en Juan José CARRERAS ARES, y otros: *Once ensayos sobre la Historia*, Madrid, Fundación Juan March, 1980, págs. 105-117.
- SELVA, Marta: «Mujeres y cine histórico», *Cuadernos de la Academia*, núm. 6 (1999), págs. 179-190.
- SEOANE, María Cruz y María Dolores SAIZ: *Cuatro siglos de periodismo en España: de los “avisos” a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007.
- SERRANO, Carlos y Serge SALAÜN (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.
- SERRANO, Virtudes: «Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual», en José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 47-62.
- SERRANO ALONSO, Javier: «La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.):



- El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 345-360.
- SERRET I BENÚS, Carles y Maria LLEDÓ BARREDA I CASANOVA: *Vides santboianes*, Sant Boi de Llobregat, Patronat Municipal de Cultura i Juventut, 1998.
- SERVICIO UNIVERSITARIO DEL TRABAJO: *Manual de enseñanzas complementarias. Verano de 1966. Educación Popular*, Madrid, s. e., 1966.
- \_\_\_\_ *Manual del SUT*, Madrid, s. e., 1968.
- SEVILLANO CALERO, Francisco: *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Murcia, Universidad de Alicante, 1998.
- SILVÁN, Alfonso: «A la vez que la lira», en Josita HERNÁN: *Altavoz de Caracolas*, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 1997, págs. 7-8.
- SINOVA GARRIDO, Justino: *La censura de prensa durante el franquismo*, Barcelona, Debolsillo, 2006.
- \_\_\_\_ *La prensa en la Segunda República española*, Barcelona, Debate, 2006.
- SIRERA, Josep Lluís: «¿Ir más allá del texto? Los retos actuales de la historiografía teatral española», *Teatro*, núm. 21 (2007), págs. 211-224.
- \_\_\_\_ «El primer teatro de Max Aub», en Josep Lluís SIRERA: *Escritos sobre teatro de Josep Lluís Sirera* (eds. Juan V. MARTÍNEZ LUCIANO, Rosa SANMARTÍN y Rodolf SIRERA), Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2016, págs. 203-232.
- SOHN, Anne-Marie: «Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave», en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1993-1994; vol. 5, págs. 109-137.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe: *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- \_\_\_\_ «Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922)», *Don Galán*, núm. 2 (2012).
- \_\_\_\_ «Del viaje entretenido al viaje a ninguna parte: relatos para la historia del actor», *Revista de historiografía* (Madrid), núm. 18 (2013), págs. 71-80.
- \_\_\_\_ «L'escola d'interpretació dels Romea-Díez: actuar i formar actors a la fi del segle XIX», en Antònia AMO y Albert MESTRES (eds.): *L'interpret: del teatre naturalista a l'escena digital*, Valencia, Universitat de València, 2015, págs. 49-66.

- \_\_\_\_\_ y Eduardo PÉREZ-RASILLA: «Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)», en Fernando DOMÉNECH (coord.): *Teatro español. Autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 389-402.
- \_\_\_\_\_ y Eduardo PÉREZ-RASILLA: «En el Centenario de Valle-Inclán: *Águila De Blasón*, dirigido por Adolfo Marsillach», *Don Galán*, núm. 1 (2011).
- \_\_\_\_\_ (ed.): *La representación de las pasiones: perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*, Madrid, Dykinson, 2013.
- SOTOMAYOR SÁEZ, Victoria: *La obra dramática de Arniches*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Domingo Ynduráin, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- \_\_\_\_\_ «La imagen de la mujer en las comparaciones de Carlos Arniches», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza; Banco Zaragozano, 1994, págs. 385-390.
- \_\_\_\_\_ «Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches (1940-1943)», en Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, págs. 183-191.
- SUEUR, Monique: *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, París, CNSAD, 1986.
- SWISLOCKI, Marsha y Miguel VALLADARES (coords.): *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008.
- TAVIANI, Ferdinando: *Hombres de escena, hombres de libro. La literatura teatral italiana del siglo XX*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- TORRES MONREAL, Francisco: *El teatro español en Francia (1935-1971). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Luis Rubio García, Universidad de Murcia, 1974.
- TORRES NEBRERA, Gregorio: «La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los años cincuenta», *ALEC*, 19, núm. 3 (1994), págs. 383-440.
- \_\_\_\_\_ «La comedia durante el franquismo o la sonrisa de la platea», *ADE-Teatro*, núm. 82 (2000), págs. 115-127.

- UCELAY, Margarita: «El Club Teatral Anfistora», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 453-467.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma: *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.
- UREÑA, Luis: *Rambal*, San Sebastián, Impr. V. Echeverría, 1942.
- URRUTIA, Jorge: *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.
- \_\_\_\_ *Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible*, Madrid, Fundación Instituto Shakespeare; Instituto de Cine, Radio y Televisión, 1985.
- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la literatura española*, 4 vols., Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina de: *El teatro francés en España entre 1948 y 1975: recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- VALEMBOIS, Víctor: «El teatro de cámara en la posguerra española. Su importancia, su fuerza, su debilidad», *Segismundo*, 23-24 (1976), págs. 174-199.
- VARIOS: *Antología del teatro francés contemporáneo* (est. Alfredo de la Guardia), Buenos Aires, Argonauta, 1945.
- \_\_\_\_ *Historia general del cine*, 12 vols., Cátedra, Madrid, [1995]-1998.
- VASCO SAN MIGUEL, Eduardo: *Ricardo Calvo Agostí: el actor y los clásicos*, Madrid, Fundamentos, 2017.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.
- VEIGA, Isabel: «Las artes escénicas desde la perspectiva de género: apuntes para una propuesta metodológica», en Olga BARRIOS: *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*, Madrid, Fundamentos (2010), págs. 215-228.
- VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca: «El teatro nacional de cámara y ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)», en Ángel PELÁEZ MARTÍN (dir.): *Historia de los teatros nacionales*, 2 vols., Madrid, CDT, 1993-1995; vol. 2, 1995, págs. 127-149.
- \_\_\_\_ «Directors of the Twentieth Century Spanish Edge», *Contemporary Theatre Review*, 7, núm. 3 (1998), págs. 1-33.

- \_\_\_\_ «Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: las páginas teatrales en la prensa periodística», *Estreno*, 24, núm. 1 (1998), págs. 50-57.
- \_\_\_\_ «La captación de los públicos en la escena contemporánea a través del cine», *ALEC*, 26, núm. 1 (2001), págs. 383-401.
- \_\_\_\_ «Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República», en Pilar NIEVA DE LA PAZ, y otros (coords. y eds.): *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, págs. 159-178.
- \_\_\_\_ «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», *ALEPH*, 24 (2010), págs. 9-28.
- \_\_\_\_ y NIEVA DE LA PAZ, Pilar (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012.
- \_\_\_\_ y Dru DOUGHERTY: «Federico García Lorca como director de escena», en Dru DOUGHERTY y M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1936*, Madrid, CSIC; Fundación Federico García Lorca; Tabacalera, 1992, págs. 241-251.
- \_\_\_\_ y Dru DOUGHERTY: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- VILLAR, Arturo del: *El primer estreno teatral de Manuel Azaña: La carroza del Santísimo*, Madrid, Colectivo Republicano Tercer Milenio, 2004.
- VILLIERS, André: *La prostitution de l'acteur*, París, Editions du Pavois, 1946.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio: *Adela Escartín: mito y rito de una actriz*, Madrid, Fundamentos, 2015.
- WILSKI, Zbigniew: «La situation sociale des acteurs en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 41, núm. 4 (1989), págs. 411-421.
- XIMÉNEZ CRÓS, P.: «La nerviosa», en Roberto ROBERT (ed.): *Las españolas pintadas por los españoles* (est. Jorge Urrutia), Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2008, págs. 13-20.
- YSBERT ALVARRUIZ, José: *Mi vida artística. Memorias de Pepe Ysbert. Su teatro, su cine, su época*, Barcelona, Bruguera, 1969.
- ZAMACOIS, Eduardo: *Desde mi butaca. Apuntes para una psicología de nuestros actores*, Barcelona, Maucci, 1907.

\_\_\_\_ *El teatro por dentro: autores, comediantes, escenas de la vida de bastidores, etc.*,  
Barcelona, Maucci, 1911.

ZUNZUNEGUI, Santos: «Las vetas creativas del cine español», en Pedro POYATO SÁNCHEZ  
*Historia (s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabello, 2005, págs.  
9-21.

## II. OBRAS LITERARIAS Y DRAMÁTICAS

ALBERTI, Rafael: *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961.

ALCÁZAR, Baltasar del: *Obra poética* (ed. Valentín NÚÑEZ RIVERA), Madrid, Cátedra, 2001.

ALONSO, Dámaso: *Hijos de la ira* (ed. Fanny RUBIO), Barcelona, Austral, 2013.

\_\_\_\_ *El mundo de Dámaso Alonso* (adapt. Josita Hernán). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 390/71.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín: *Sin palabras*, Madrid, Renacimiento, 1913.

\_\_\_\_ *El mundo es un pañuelo*, Madrid, Impr. Clásica Española, 1920.

\_\_\_\_ *Mariquilla Terremoto*, Madrid, Impr. Clásica Española, 1930.

\_\_\_\_ *Tambor y Cascabel. Los galeotes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

ALVEAR, Enrique de: *Los majos de Cádiz*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1930.

ANDERSON, Robert A.: *Té y simpatía* (trad. María Luz Regás), Buenos Aires, Losange, 1955.

\_\_\_\_ *Té y simpatía* (adapt. Piedad Salas). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09176, expt. 358/55.

Anónimo: *Le jeu d'Adam (El drama de Adán)* (ed. Ricardo REDOLI MORALES), Málaga, Universidad de Málaga, 1994.

ANTOINE, Paul-André: *L'ennemie*, París, Imp. de L'Illustration.

ARANA MENA, Eduardo: *Rascacielos de arena*. Inédito. Ej. mecan., en AGA 73/08490, expt. 198/43.

ARMONT, Paul: *La mujer del día*, Madrid, Estampa, 1932.

ARNICHES, Carlos: *Nuestra señora*, Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1890.

\_\_\_\_ *La venganza de la Petra o donde las dan las toman*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1920.

\_\_\_\_ *La chica del gato*, Barcelona, Cisne, 1942.

\_\_\_\_ *La señorita de Trévez. La heroica villa. Los milagros del jornal*, Madrid, Taurus, 1967.

\_\_\_\_ *El santo de la Isidra. El amigo Melquíades. La venganza de la Petra*, Madrid, Aguilar, 1987.

\_\_\_\_ *Obras completas* (ed. y pról. María Victoria SOTOMAYOR SÁEZ), 4 vols., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995-2007.

\_\_\_\_ *Nuestra señora*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09552, expt. 203.

- \_\_\_\_\_ y Joaquín ABATI: *Ángela María*, Madrid, J. Amado, 1924.
- AUB, Max: *Obras en un acto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- AUNÓS, María Antonia de: *Tabernero, cruz y raya*, s.l., Tanagra, 1972.
- \_\_\_\_\_ *Tabernero, cruz y raya*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 389/71.
- \_\_\_\_\_ *Amapolas en el convento*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 356/74.
- AZORÍN: *Lo invisible*, Madrid, Prensa Moderna, 1928.
- BAROJA, Pío: *Entretenimientos*, Madrid, Caro Raggio, 1926.
- \_\_\_\_\_ *Las inquietudes de Shanti Andía* (ed. Julio CARO BAROJA), Madrid, Caro Raggio; Cátedra, 2002.
- BAUM, Vicki: *Grand Hotel*, Barcelona, Backlist, 2011.
- BENAVENTE, Jacinto: *La propia estimación*, Madrid, Prensa Moderna, 1927.
- \_\_\_\_\_ *¡No quiero, no quiero!*, Madrid, Hernando, 1928.
- \_\_\_\_\_ *La fuerza bruta. Lo cursi*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- \_\_\_\_\_ *Señora Ama. La Malquerida* (ed. Virtudes SERRANO), Madrid, Cátedra, 2002.
- BEÑO, Pascual Antonio: *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 357/74.
- BERNARD, Jean-Jacques: *La casa y el camino* (adapt. Adolfo Lozano Borroy). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08516, expt. 3779/43.
- \_\_\_\_\_ *La casa y el camino*, Madrid, Escelicer, 1962.
- BERNSTEIN, Henri: *La rafale*, París, Arthème Fayard, [¿1911?].
- BOKAY, Juan de: *Viento de primavera* (adapt. José Montero Alonso). Inédito, [1943]. Ej. mecan., en AGA: 73/08521, expt. 3839/43.
- CARALT SANROMÁ, Ramón: *El espía*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1915.
- \_\_\_\_\_ *La corte del rey Octavio*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1915.
- \_\_\_\_\_ *La mano gris*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1915.
- \_\_\_\_\_ *El enigma del Palacio Presidencial*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08284, expt. 1725/40.
- \_\_\_\_\_ *El extraordinario caso del fiscal Freeman*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08293, expt. 1823/41.
- \_\_\_\_\_ *La banda de as de copas o Novelones policiacos*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08293, expt. 1822/41.
- \_\_\_\_\_ *Los misteriosos*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08669, expt. 647/45.
- CASONA, Alejandro: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961.

- \_\_\_\_ *Retablo jovial* (ed. María de las Mercedes MARCOS SÁNCHEZ), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- \_\_\_\_ *Retablo jovial* (ed. Gloria REY FARALDOS), Madrid, Castalia, 1998.
- CASTRO, Guillén de: *Las mocedades del Cid* (ed. Luciano GARCÍA LORENZO), Madrid, Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_ *Las mocedades del Cid* (ed. Stefano ARATA; est. prelim. Aurora Egido), Barcelona, Crítica, 1996.
- CERVANTES, Miguel: *Entremeses* (pres. Ángel Valbuena Prat), Madrid, Aguilar, 1972.
- COCTEAU, Jean: *Cuatro monólogos*, Madrid, Alfil, 1962.
- COLLADO, Manuel: *El bululú ayer y hoy. Pequeña antología escenificada de la literatura española*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09310, expt. 334/59.
- CONDE, Carmen: *En un mundo de fugitivos*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- COUBIER, Heinz: *Aimée* (adapt. Catalina Martínez Sierra). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08996, expt. 435/51.
- COURTELINE, Georges: *La Paix chez soi*, París, Flammarion, 1910.
- CRUZ, San Juan de la: *Cántico espiritual* (ed., est. y n. de Cristóbal CUEVAS GARCÍA), Madrid, Alhambra, 1979.
- CRUZ, Juana de la: *Los empeños de una casa* (adapt. y épil. Piedad Salas). Inédito, 1956. Ej. mecan., en AGA: 73/09195, expt. 180/56.
- \_\_\_\_ *Los empeños de una casa* (adapt. Piedad Salas). Inédito, [1962]. Ej. mecan., en ADE: F-862-SAL.
- CRUZ, Ramón de la: *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, 10 vols., Madrid, Impr. Real, 1786.
- \_\_\_\_ *Saynete, intitulado El almacén de novias*, Madrid, Librería de Quiroga, 1791.
- \_\_\_\_ *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz con un discurso preliminar de Agustín Durán, y los juicios de Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzzenbusch*, 2 vols., Madrid, Gabinete Literario; Librería Europea de Hidalgo, 1843.
- \_\_\_\_ *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos* (ed. Emilio COTARELO Y MORI), 2 vols., Madrid, Bailly-Baillière, 1928.
- \_\_\_\_ *Almacén de novias. Refundición sobre textos de Don Ramón de la Cruz* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1965?]. Ej. mecan., en FSGAE: libreto NÑ 3290, cód. ob. 2.901.929.
- \_\_\_\_ *Doce sainetes* (ed., pról. y n. de José Francisco GATTI), Barcelona, Labor, 1972.



- CUEVA, José: *Fino Lerma*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08398, expt. 2969/41.
- DUMAS, Alejandro: *La dama de las camelias*, Madrid, Impr. Gabriel Alhambra, 1872.
- EL FASI, Sidi Rafael [Rafael Rosillo]: *Bajo la luna del Ramadán* (il. Josita Hernán), Madrid, s. e., 1947.
- El 13.000*, Bistagne, Barcelona, s.a.
- ENCINA, Juan del: *Teatro completo* (ed. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO), Madrid, Cátedra, 1998.
- ESCOBAR, José: *Cita*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08361, expt. 2549/41.
- ESCRIVÁ, Vicente y Vicente VILA-BELDA: *El amor ha bajado del cielo*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08730, expt. 611/46.
- ESQUILO: *Prometeo encadenado* (trad. José Sola). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09003, expt. 17/52.
- \_\_\_\_ *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2003.
- FERDINAND, Roger: *Théâtre*, Genève, Perret-Gentil, 1962.
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis: *Las llamas del convento*, Madrid, La Farsa, 1932.
- \_\_\_\_ y Valentín de PEDRO: *Los tres mosqueteros*, Madrid, La Farsa, 1930.
- FERNÁNDEZ ROA, Joaquín: *Presentimiento*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1920.
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y Rafael SEPÚLVEDA: *Madre Alegría*, Madrid, La Farsa, 1934.
- FERRAND, Manuel: *Fábulas sin remedio*, Barcelona, Planeta, 1972.
- FEYDEAU, Georges: *Dormez, je le veux !* Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/010089, expt. 369/74.
- FIGUEROA, Agustín de: *Ausencia*. Inédito. Ej. incompl. [se conservan los actos II y III], mecan., en AGA: 73/08840, expt. 461/48.
- FODOR, Ladislao: *Amo a una actriz*, Madrid, La Farsa, 1929.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1974.
- \_\_\_\_ *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (ed. Margarita UCELAY), Madrid, Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_ *Yerma* (ed. Idelfonso-Manuel GIL), Madrid, Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_ *Diálogo del Amargo* (adapt. Josita Hernán). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09604, expt. 204/67.
- GARCÍA MIRANDA, Amparo y T.N. CLARAMORA [Ramón Caralt Sanromá]: *Fantoma*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1915.

- GAVAULT, Paul: *La chocolaterita* (trad. Enrique Thuillier), Barcelona, La Neotipia, 1911.
- GOETZ, Ruth y Augustus GOETZ: *La heredera*, Madrid, Alfil, 1952.
- HAMILTON, Patrick: *Luz de gas*, Madrid, Escelicer, 1967.
- HERIAT, Philippe: *L'immaculée suivi de Belle de Jour*, París, Gallimard, 1950.
- HERNÁNDEZ, Remée y Antonio HERNÁNDEZ: *Lain-Lah*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1926.
- HERNÁNDEZ, Remée: *El pozo de los amores eternos*, Madrid, Murillo, 1935.
- \_\_\_\_ *El sultán azul o la nueva política islamita*, Madrid, Murillo, 1935.
- HIERRO, José: *Libro de las alucinaciones* (ed. Dionisio CAÑAS), Madrid, Cátedra, 1991.
- IBSEN, Henrik: *Casa de muñecas. El pato salvaje* (ed. Mario PARAJÓN), Madrid, Cátedra, 1999.
- ICAZA, Carmen de: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (ed., introd. y n. de Paloma MONTOJO), Madrid, Castalia, 1991.
- \_\_\_\_ *Cristina Guzmán* (adapt. Carmen de Icaza y Luis de Vargas). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08165, expt. 320/39.
- IKUINO, Ignacio F. y Salvador CERDÁN: *Un estraperlo de amor*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08400, expt. 2990/42.
- JACKSON VEYÁN, José: *La tonta de capirote*, Madrid, R. Velasco, 1896.
- JARDIEL PONCELA, Enrique: *Margarita, Armando y su padre*, Madrid, La Farsa, 1931.
- \_\_\_\_ *Eloísa está debajo de un almendro. A las seis en la esquina del bulevar*, Madrid, Alfil, 1952.
- \_\_\_\_ *Angelina o el honor de un brigadier. Un marido de ida y vuelta* (ed. Francisco Javier DÍAZ DE CASTRO), Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- \_\_\_\_ *Dos farsas y una opereta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- \_\_\_\_ *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o El honor de un brigadier*, (ed., introd. y n. de Ricardo GÓMEZ YEBRA), Barcelona, Castalia, 2012.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Platero y yo* (ed. Richard A. CARDWELL), Barcelona, Espasa-Calpe, 1994.
- JUANES VICENTE, José de: *Hablando con la esfinge*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08899, expt. 493/49.
- LAS SANTAS, Adelaida: *Poetas de café*, Madrid, Aguacantos, 1992.
- LENGYEL, Melchior: *Ninotchka* (adapt. Marc-Gilbert Sauvajon; adapt. esp. María de la Concepción Carro Alcazaraz). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08964, expt. 88/51.

- LINARES BECERRA, Luisa María: *Mi enemigo y yo*, San Sebastián, Editorial Española, 1940.
- \_\_\_\_\_ y Daniel ESPAÑA [Álvaro Portes]: *Escándalo en Nueva York*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08357, expt. 2497/41.
- LINARES BECERRA, Concha: *Opereta*, Barcelona, Juventud, 1943.
- LINARES BECERRA, Luis: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid, Siglo XX, 1928.
- LINARES RIVAS, Manuel: *Sancho Avendaño*, Madrid, Impr. de La Enseñanza, 1930.
- LLOPIS, Carlos: *Nosotros, ellas... y el duende*, Madrid, Escelicer, 1953.
- LOPE DE RUEDA: *Prendas de amor* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1963?]. Ej. mecan., en FSGAE: libretto NÑ 2767, cód. ob. 5.189.915.
- \_\_\_\_\_ *Pasos*, (ed. José Luis CANET VALLÉS), Madrid, Castalia, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda, seguido del Coloquio Prendas de Amor (Logroño, 1588)* (ed., est. prelim. y n. de Santiago U. SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Francisco J. SÁNCHEZ SALAS), Logroño, Ayuntamiento de Logroño; Instituto de Estudios Riojanos, 2006.
- LOPE DE VEGA: *Obras de Lope de Vega*, 11 vols., Madrid, Impr. de Galo Sáez, 1929.
- \_\_\_\_\_ *Mujeres de Lope. Antología de escenas lopianas* (pról. y adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1962?]. Ej. mecan., en FSGAE: libretto NÑ 2767, cód. ob. 4.279.761.
- \_\_\_\_\_ *La dama boba*, (ed. Diego MARÍN VALLÉS), Madrid, Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Fuente Ovejuna*, (ed. Juan María MARÍN), Madrid, Cátedra, 2009.
- LÓPEZ DE HARO, Rafael y Emilio GÓMEZ DE MIGUEL: *K-29*, Madrid, La Farsa, 1930.
- LÓPEZ HEREDIA, Irene: *Así son todas: monólogo que parece diálogo o diálogo casi monólogo*, s.e, 1944.
- \_\_\_\_\_ *Así son todas: monólogo que parece diálogo o diálogo casi monólogo*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08429, expt. 3277.
- LÓPEZ MARÍN, Manuel y Luis GARCÍA SICILIA: *Un hombre de negocios*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08461, expt. 3601/42.
- LÓPEZ RUBIO, José: *Veinte y cuarenta. Estoy pensando en ti*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1951.
- \_\_\_\_\_ *Celos del aire*, Madrid, Alfíl, 1967.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Miguel DE LA CUESTA: *Dos mujeres a las nueve*, Madrid, Prensa Española, 1949.
- LUCIO, José de: *Vas a ser mi perdición*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08817, expt. 185/48.

- MANRIQUE, Gómez: *Cancionero* (ed. Francisco VIDAL GONZÁLEZ), Madrid, Cátedra, 2003.
- \_\_\_\_ *Auto Sacramental de la Presentación y la Pasión* (adapt. Josita Hernán). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 388/71.
- MANTUA, Cecilia: *La princesa Blanca Nieves*, Barcelona, Alas, 1942.
- MARQUINA, Eduardo: *Era una vez en Bagdad... Láminas de las Mil y una noches, agrupadas en tres actos*, Madrid, Reus, 1932.
- MARTÍN GARCÍA, Miguel: *Treinta años y un día*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09137, expt. 4/55.
- MARTÍNEZ BELTRÁN, Fernando: *Hambre de tierra*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09140, expt. 33/55.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio y Honorio MAURA: *Susana tiene un secreto*, Madrid, Siglo XX, 1926.
- MARTINO, Emilio de: *La señorita sin motor* (adapt. A. J. Fernández y J. Sánchez de León). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08361, expt. 2548/41.
- MATÉ, Luis: *Familia honorable no encuentra piso*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08832, expt. 267/48.
- MAUGHAM, William Somerset: *Tu mujer y mi mujer* (trad. Félix de Bulnes [María Luisa Muñoz Bulnes de Buendía]). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08923, expt. 191/50.
- MAURA, Honorio: *Cuento de hadas*, Madrid, La Farsa, 1929.
- MAURA, Julia: *Siempre*, Madrid, Alfíl, 1952.
- MELÉNDEZ PIMENTEL, Manuel: *Yo creo en ti*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08314, expt. 2048/41.
- MÉNDEZ CUESTA, Concha: *El personaje presentido. El ángel cartero*, Madrid, Impr. de Galo Sáez, 1931.
- MIHURA, Miguel: *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia* (ed., introd. y n. de Miguel MIHURA), Madrid, Castalia, 1984.
- MILLÁN ASTRAY, Pilar: *La tonta del bote*, Madrid, Sucesores de R. Velasco, 1925.
- \_\_\_\_ *La tonta del bote*, Madrid, Prensa Moderna, 1928.
- \_\_\_\_ *Mademoiselle Nana*, Madrid, La Farsa, 1928.
- \_\_\_\_ *Sol de España*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08662, expt. 556/45.
- MIRAS, Domingo: *Aurora. Una familia normal. Gente que prospera*, Toledo; Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Asociación de Autores de Teatro, 1999.

- MOLERO MASSA, Luis: *La bailarina que vivió su baile*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08213, expt. 843/40.
- MOLIÈRE: *El avaro. El enfermo imaginario* (ed. Francisco Javier HERNÁNDEZ), Madrid, Cátedra, 1989.
- \_\_\_\_ *Las preciosas ridículas. Las mujeres sabias* (ed. Mauro ARMIÑO), Madrid, Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_ *El enfermo imaginario* (adapt. José Antonio Valdés y José Monleón). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/09264, expt. 183/58.
- \_\_\_\_ *Les femmes savantes* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1962?]. Ej. mecan., en FSGAE: libreto NÑ 3768, cód. ob. 2.929.543.
- MOLLAR, Trini: *Un marido con descuento*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08649, expt. 398/45.
- MORI, Arturo: *Grand Hotel*, Madrid, La Farsa, 1932.
- MUÑOZ SECA, Pedro: *El conflicto de Mercedes*, Madrid, Biblioteca Teatral, 1926.
- MUSSET, Alfred de: *Un caprice*, París, Charpentier et cie, Libraires-éditeurs, 1870.
- \_\_\_\_ *Les caprices de Marianne. Lorenzaccio. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, París, Nilsson, 1930.
- \_\_\_\_ *No hay burlas con el amor* (trad. Gregorio Martínez Sierra), Madrid, Prensa Moderna, 1926.
- \_\_\_\_ *Los caprichos de Mariana y otras comedias*, Madrid, Jiménez-Fraud, [¿1930?].
- NICCODEMI, Dario: *Retazo* (trad. Julio F. Escobar), Buenos Aires, La Escena, 1916.
- \_\_\_\_ *Retazo* (adapt. A. J. Fernández). Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08314, expt. 2047/41.
- OBALDIA, René de: *Comedies en un acte*, París, Grasset, 2008.
- PAGNOL, Marcel: *Topaze*, París, Imp. de L'Illustration, 1931.
- PALOMERO, Antonio: *Raffles*, Madrid, R. Velasco, 1911.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *Un viaje de novios* (introd. y n. de Marisa Sotelo Vázquez), Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- PASO, Antonio y Nicolás NAVARRO: *Topolino*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08345, expt. 2356/41.
- PÉGUY, Charles: *Los tres misterios*, Madrid, Encuentro, 2008.
- PEMÁN, José María: *Julietta y Romeo*, Madrid, Manuel Herrera Oria, 1936.
- PÉREZ Y PÉREZ, Rafael: *Muñequita*, Madrid, Juventud, 1940.
- PLEASANT JOKE, Robert: *Guiñitos*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1926.

- PRADA, Francisco y Juan VALLS: *Una muchacha de ayer*. Inédito, [1945]. Ej. mecan., en AGA: 73/08673, expt. 689/45.
- PRIESTLEY, Jonh Boynton: *Llama un inspector*, Madrid, Escelicer, 1974.
- PUENTE, José Vicente: *Una chica "topolino"*, Madrid, Más Allá, 1945.
- QUINTERO, Antonio: *¡Cariño!* Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08381, expt. 2784/41.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis: *Entremeses*, Ebro, Zaragoza, 1956.
- ROSILLO, Rafael: *¡Odio?* Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08820, expt. 215/48.
- RUIZ IRIARTE, Víctor: *El aprendiz de amante*, Madrid, Prensa Castellana, 1949.
- SHAW, George Bernard: *Pigmalión* (ed. Miguel CISNEROS PERALES), Madrid, Cátedra, 2016.
- SITO ALBA, Manuel: *Todavía no. La vida continúa*, Madrid, Alfíl, 1960.
- SOLER, Bartolomeu: *Anna Maria*, Barcelona, Araluce, 1932.
- \_\_\_\_ *Ana María*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08402, expt. 3002/42.
- SUÁREZ DE DEZA, Enrique: *Una gran señora*, Madrid, La Farsa, 1931.
- \_\_\_\_ *Escuela de millonarias*, Madrid, La Farsa, 1933.
- \_\_\_\_ *La princesa del marrón glacé*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08651, expt. 421/45.
- TEDESCHI, Enrique y G. del TORO: *¡Adiós, juventud!*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1916.
- TEJEDOR, Luis y Luis MUÑOZ LORENTE: *Un matrimonio soltero*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08830, expt. 343/48.
- TORRE, Claudio de la: «Esta noche no podré cenar contigo», *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 99 (1971), págs. 329-337.
- TORRADO, Adolfo: *Obras completas*, 5 vols., Madrid, Rollán, 1948.
- \_\_\_\_ *¡Qué demonio de ángel!* Inédito, [1951]. Ej. mecan. digitalizado, en FJM: T-20-Tor.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M.<sup>a</sup> del: *El embrujado*, Madrid, La Farsa, 1931.
- \_\_\_\_ *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, Madrid, La Farsa, 1931.
- \_\_\_\_ *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (ed. Ricardo DOMÉNECH), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- \_\_\_\_ *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (ed. Miguel Díez RODRÍGUEZ), Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- \_\_\_\_ *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (ed. Jesús RUBIO JIMÉNEZ), Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- \_\_\_\_ *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (ed. César OLIVA), Madrid, Espasa-Calpe, 2008.

- VARGAS, Luis de: *Seis pesetas*, Madrid, La Farsa, 1930.
- \_\_\_\_\_ *Las pobrecitas mujeres*, Madrid, La Farsa, 1931.
- \_\_\_\_\_ *¡Mi abuelita, la pobre...!*, Madrid, La Farsa, 1934.
- \_\_\_\_\_ *Los vestidos de la señora*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08308, expt. 1999/41.
- \_\_\_\_\_ *Juanito*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08873, expt. 214/49.
- VEILLER, Bayard: *El juicio de Mary Dugan: melodrama de la vida de Nueva York*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.
- VERDUGO TORRES, José Antonio: *Fue en Molokai*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08963, expt. 79/51.
- VICENTE, Gil: *Las gitanas* (adapt. Josita Hernán). Inédito, [¿1974?]. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 359/74.
- \_\_\_\_\_ *Teatro castellano* (ed. Manuel CALDERÓN; est. prelim. Stephen Reckert), Barcelona, Crítica, 1996.
- VISCONTI, Sylvia [Mercedes Ballesteros]: *Una mujer desconocida*. Inédito. Ej. mecan., en AGA: 73/08693, expt. 191/46.
- WILDE, Oscar: *La importancia de llamarse Ernesto*, Madrid, Visor Libros, 1995.
- VÁZQUEZ DE ZAFRA, José Luis: *Camino de sirga*, La Palma del Condado, Impr. Pichardo, 1964.
- ZORRILLA, José: *Don Juan Tenorio* (ed. Aniano PEÑA), Madrid, Cátedra, 1999.

### III.FUENTES DE AUTORÍA JOSITA HERNÁN

#### Obra literaria

HERNÁN, Josita: *El pescador de estrellas*, Madrid, Murillo, 1935.

\_\_\_\_\_ *Sirenita yo*, Madrid, Gran Capitán, 1941.

\_\_\_\_\_ *Una muchacha bajo las estrellas*, Barcelona, Tartessos, 1942.

\_\_\_\_\_ «La novia», *Fantasía*, núm. 7, 22 de abril de 1945, págs. 13-22, y núm. 8, 29 de abril de 1945, págs. 15-21.

\_\_\_\_\_ «Antar», *Medina*, núm. 220, 3 de junio de 1945, s. pág.; núm. 221, 10 de junio de 1945, s. pág.; núm. 222, 17 de junio de 1945, s. pág.; núm. 223, 24 de junio de 1945, s. pág.; núm. 224, 1 de julio de 1945, s. pág.; núm. 225, 8 de julio de 1945, s. pág., y núm. 226, 15 de julio de 1945, s. pág.

\_\_\_\_\_ «Tanyia (guion técnico cinematográfico)», *Fantasía*, núm. 29, 23 de septiembre de 1945, págs. 47-73.

\_\_\_\_\_ «Mi viaje de novios», *Mujer*, núm. 112, octubre de 1946, s. pág.

\_\_\_\_\_ «Lo que pudo ser», *Mujer*, núm. 132, junio de 1948, s. pág.

\_\_\_\_\_ «Islas Canarias. Poema de Josita Hernán», *Isla*, núm. 7, junio de 1951, pág. 3.

\_\_\_\_\_ *Enciclopedia de la belleza*, Madrid, Ediciones y Publicaciones, 1955.

\_\_\_\_\_ «La actriz», *Textil*, núm. 161, mayo de 1957, págs. 34-35.

\_\_\_\_\_ «La Cruz. Poema de Josita Hernán» [recorte de prensa], 1959, en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Pequeño poema entrañable a la Mancha», *Así es... la villa del Campo de Criptana*, núm. 5, 1960, s. pág.

\_\_\_\_\_ «El precursor», *ABC*, 17-II-1963, págs. 7-9.

\_\_\_\_\_ «El Hombre», *Gran Mundo*, núm. 560, mayo-junio de 1981, s. pág.

\_\_\_\_\_ *Altavoz de caracolas*, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 1997.

\_\_\_\_\_ «Escarceos» [n. ms., ¿1998?], en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Heme ya, mi Dios» [n. ms., ¿1998?], en FPSY.

#### Adaptaciones y traducciones

HERNAN, Josita, adapt.: *Lourdes 1858-1958*, de Michel de SAINT-PIERRE [1 disco: 45 t; 17 cm], s. e., [1958].



- \_\_\_\_ *Les femmes savantes*, de MOLIERE. Inédito, [¿1962?]. Ej. mecan., en FSGAE: libreto NÑ 3768, cód. ob. 2.929.543.
- \_\_\_\_ y pról.: *Mujeres de Lope. Antología de escenas lopianas*, de LOPE DE VEGA. Inédito, [¿1962?]. Ej. mecan., en FSGAE: libreto NÑ 2767, cód. ob. 4.279.761.
- \_\_\_\_ *Prendas de amor*, de LOPE DE RUEDA. Inédito, [¿1963?]. Ej. mecan., en FSGAE: libreto NÑ 2767, cód. ob. 5.189.915.
- \_\_\_\_ *Almacén de novias. Refundición sobre textos de Don Ramón de la Cruz*, de Ramón de la CRUZ. Inédito, [¿1965?]. Ej. mecan., en FSGAE: libreto NÑ 3290, cód. ob. 2.901.929.
- \_\_\_\_ *Auto Sacramental de la Presentación y la Pasión*, de Gómez MANRIQUE. Inédito, [¿1971?]. Ej. mecan., en AGA: 73/09868, expt. 388/71.
- \_\_\_\_ *Las gitanas*, de Gil VICENTE. Inédito, [¿1974?]. Ej. mecan., en AGA: 73/10088, expt. 359/74.
- HERNÁN, Josita, trad.: *El misterioso planeta Marte*, de Pierre ROUSSEAU, [Clemares], 1957.
- \_\_\_\_ *Pamphile. Método de relajación: ejercicios prácticos*, Madrid, [Clemares], 1957.
- \_\_\_\_ *El secreto de la Gran Pirámide*, de Geores BARBARIN, Madrid, s. e., 1957.
- \_\_\_\_ *La vida, esa aventura*, de Jean ROSTAND: Madrid, s. e., 1957.
- \_\_\_\_ *Un arte de vivir*, de André MAUROIS, Barcelona, G.P., [1961].
- \_\_\_\_ *El fanfarrón*, de Georges CONCHON, Barcelona, G.P., 1963.
- \_\_\_\_ *La naturaleza tiene razón: secretos de salud y belleza*, de Maurice MESSÉGUÉ, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, 1978.
- \_\_\_\_ y E. PIÑAS: *Sentimientos y costumbres. No cometerás adulterio*, de André MAUROIS [Émile Salomon Wilhelm Herzog], Barcelona, G.P., [1960].

## Obra periodística

- Anónimo [Josita Hernán], «Conocimientos útiles. Para perfumar las cajas de guantes y pañuelos», *La Correspondencia militar*, 3-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Para preservar los tapices y alfombras de la polilla», *La Correspondencia militar*, 17-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza. Contra la caída del cabello», *La Correspondencia militar*, 17-IX-1927, pág. 4.

- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza. Hay que cuidar el cabello», *La Correspondencia militar*, 24-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles», *La Correspondencia militar*, 1-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para conservar el caldo del cocido de un día para otro», *La Correspondencia militar*, 1-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que usted cuide su belleza. Shampoo», *La Correspondencia militar*, 1-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza. Agua de rosa sin destilación», *La Correspondencia militar*, 8-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles», *La Correspondencia militar*, 22-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Un postre exquisito», *La Correspondencia militar*, 14-I-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Contra la caspa. Utilización de guantes viejos de piel», *La Correspondencia militar*, 4-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Curiosidades y rarezas», *La Correspondencia militar*, 4-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», 4-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Para matar las pulgas de los perros», *La Correspondencia militar*, 18-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Contra las chinches», *La Correspondencia militar*, 31-III-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que usted cuide su belleza. Contra las grietas de la piel», *La Correspondencia militar*, 31-III-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Poliques de almendra», *La Correspondencia militar*, 28-IV-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles», *La Correspondencia militar*, 28-IV-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza», *La Correspondencia militar*, 28-IV-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Trufas al chocolate», *La Correspondencia militar*, 5-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que usted cuide su belleza», *La Correspondencia militar*, 12-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Cardos rellenos», *La Correspondencia militar*, 19-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Consejos de higiene», *La Correspondencia militar*, 19-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera», *La Correspondencia militar*, 26-V-1928, pág. 4.

- \_\_\_\_\_ «Para que usted cuide de su belleza. Para la piel cortada», *La Correspondencia militar*, 26-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Flan de limón», *La Correspondencia militar*, 7-VII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera», *La Correspondencia militar*, 11-VIII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Contra la picazón producida por las ortigas», *La Correspondencia militar*, 25-VIII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted su belleza: Cold-Cream», *La Correspondencia militar*, 25-VIII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Detalles y caprichos», *La Correspondencia militar*, 8-IX-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Pastelón griego», *La Correspondencia militar*, 22-IX-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza. El embellecimiento de los ojos», *La Correspondencia militar*, 22-IX-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Para distinguir el diamante imitado», *La Correspondencia militar*, 29-X-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted su belleza. Agua de las bayaderas», *La Correspondencia militar*, 29-X-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Sopa de porros», *La Correspondencia militar*, 24-XI-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Para evitar el roncar [sic]», *La Correspondencia militar*, 1-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 1-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Croquetas de cordero», *La Correspondencia militar*, 8-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Cómo se lavan los guantes», *La Correspondencia militar*, 15-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Para que usted cuide su belleza. Polvos de dientes», *La Correspondencia militar*, 15-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. El calzado de charol», *La Correspondencia militar*, 5-I-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Para que usted cuide de su belleza. Cómo desaparecerá de su rostro la pata de gallo», *La Correspondencia militar*, 5-I-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Recetario. Contra disenterías bacilares», *La Correspondencia militar*, 5-I-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Sopa de hortelano y huevos rellenos», *La Correspondencia militar*, 16-III-1929, pág. 6.

- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles», *La Correspondencia militar*, 16-III-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Manos de cerdo con queso», *La Correspondencia militar*, 23-III-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Recetario. Bandolina», *La Correspondencia militar*, 23-III-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles», *La Correspondencia militar*, 24-III-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Un baile y un folleto», *La Correspondencia militar*, 1-VI-1929, pág. 6.
- Baby [Josita Hernán], «Crónicas breves. Fémina al correr de los siglos», *La Correspondencia militar*, 1-X-1927, pág. 4.
- HERNÁN, Josita, «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 11-I-1930, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Fontalba. Debut de la Compañía Rivero de Rosas», *La Correspondencia militar*, 5-IV-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Comedia. “Margarita, Armando y su padre”», *La Correspondencia militar*, 18-IV-1931, pág. 3.
- \_\_\_\_\_ «En el hipódromo», *La Correspondencia militar*, 28-IV-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Alkázar. “L’ennemie”», *La Correspondencia militar*, 30-IV-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Español. Despedida de la compañía Guerrero-Mendoza y beneficio de María Guerrero», *La Correspondencia militar*, 22-V-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Mujer de París», *La República*, 5-IX-1931, pág. 3.
- \_\_\_\_\_ «¿A quién votará la mujer?», *Heraldo de Zamora*, 8-X-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Reportajes del momento. Una mujer moderna», *Levante Agrario*, 15-X-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Nuestras grandes figuras de mujer: Ángeles Ottein», *Levante Agrario*, 22-X-1931, pág. 2.
- \_\_\_\_\_ «La máquina fotográfica “robada”», *Heraldo de Zamora*, 12-XII-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Pipo y Pipa», *Heraldo de Zamora*, 17-XII-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Caza y baile», *Heraldo de Zamora*, 31-XII-1931, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «¿Te la digo...? Enséñame tu mano, y en ella leeré tu destino...», *Crónica*, 15-V-1932, págs. 11-12.
- \_\_\_\_\_ «¿Qué sensación experimenta usted al besar ante la cámara? Lo que responden nuestras estrellas cinematográficas», *Crónica*, 12-VI-1932, págs. 15-16.
- \_\_\_\_\_ «Diálogo —que es casi monólogo— sobre eso que llaman naturalidad», *Pueblo*, 22-VI-1944, pág. 6.

- \_\_\_\_\_ «La mujer novelista ante su novela. Luisa M.<sup>a</sup> de Aramburu», *Luna y Sol*, junio de 1945, pág. 8.
- \_\_\_\_\_ «La mujer novelista ante su novela. Luisa María Linares Becerra y su hermana Concha», *Luna y Sol*, julio de 1945, pág. 26.
- \_\_\_\_\_ «La mujer novelista ante su novela. Carmen Laforet», *Luna y Sol*, septiembre de 1945, pág. 8.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Merche Huelves», *Luna y Sol*, núm. 50, junio de 1948, pág. 15.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Elena Covarrubias», *Luna y Sol*, núm. 51, julio de 1948, pág. 20.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Asunción Jordán de Urries», *Luna y Sol*, núm. 52, agosto de 1948, pág. 16.
- \_\_\_\_\_ «Albacete», *Revista de Albacete y de su feria*, septiembre de 1948, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Mar Ezquerro», *Luna y Sol*, núm. 53, septiembre de 1948, pág. 18.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Esperanza Maldonado y Chávarri, hija de la condesa viuda de Villagonzalo», *Luna y Sol*, núm. 54, octubre de 1948, págs. 18-19.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Cristina Aguilar y Ortiz», *Luna y Sol*, núm. 55, noviembre de 1948, pág. 10.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Carmen de los Andes», *Luna y Sol*, núm. 56, diciembre de 1948, pág. 15.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Cari Córdoba», *Luna y Sol*, núm. 57, enero de 1949, pág. 22.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Piedy Zurgena», *Luna y Sol*, núm. 58, febrero de 1949, pág. 18.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Asun y Maritina Montezumo», *Luna y Sol*, núm. 59, marzo de 1949, pág. 19.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Isabel Pardo Manuel de Villena y Verástegui, baronesa de Montevillena», *Luna y Sol*, núm. 60, abril de 1949, pág. 26.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Isabel L. de Letona y Coello de Portugal», *Luna y Sol*, núm. 61, mayo de 1949, pág. 22.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. María Antonia Villada», *Luna y Sol*, núm. 62, junio de 1949, pág. 6.

- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Queta Silvela y Alós», *Luna y Sol*, núm. 63, julio de 1949, pág. 22.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Anita Romero Montesinos-Espartero», *Luna y Sol*, núm. 64, agosto de 1949, pág. 7.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. María Antonia Villada», *Luna y Sol*, núm. 62, junio de 1949, pág. 22.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. María del Camino Tartière Barthe», *Luna y Sol*, núm. 65, septiembre de 1949, pág. 8.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. María Paz de Hoces y Fernández de Mesa», *Luna y Sol*, núm. 67, noviembre de 1949, pág. 14.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. María del Carmen Aranda y Carranza», *Luna y Sol*, núm. 68, diciembre de 1949, pág. 113.
- \_\_\_\_\_ «Las nietas de aquellas abuelas. Nena Olaso y Villar», *Luna y Sol*, núm. 74, junio de 1950, pág. 34.
- \_\_\_\_\_ «Damas extranjeras en España. Madame Broye», *Luna y Sol*, núm. 75, julio de 1950, pág. 26.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 85, 1 de diciembre de 1950, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 86, 1 de enero de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 87, 1 de febrero de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 89, 1 de abril de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 91, 1 de junio de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 92, 1 de julio de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 93, 1 de agosto de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 94, 1 de septiembre de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 95, 1 de octubre de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 96, 1 de noviembre de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 97, 1 de diciembre de 1951, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 99, 1 febrero de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 100, 1 marzo de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 103, 1 junio de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Una tarde con la condesa viuda de Torrellano», *Alta costura*, núm. 104, 1 de julio de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 104, 1 agosto de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 107, 1 de octubre de 1952, s. pág.

- \_\_\_\_\_ «Con la escritora, en la intimidad de su hogar. Julia Maura», *Alta costura*, núm. 108, 1 de noviembre de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 109, 1 de diciembre de 1952, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Una tarde con la duquesa de Medina Rioseco», *Alta costura*, núm. 113, 1 de abril de 1953, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 114, 1 de mayo de 1953, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «“Interviú” con mi sombra», *Senda*, núm. 125, mayo de 1953, pág. 28.
- \_\_\_\_\_ «Los grandes hombres, vistos por sus mujeres. Don José M.<sup>a</sup> Pemán», *Senda*, núm. 126, junio de 1953, pág. 13.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 116, 1 de julio de 1953, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Los maridos, vistos por sus mujeres. Josita Hernán entrevista a la señora de Aunós», *Senda*, núm. 127, julio-agosto de 1953, pág. 14.
- \_\_\_\_\_ «Los maridos, vistos por sus mujeres. Josita Hernán entrevista a la señora de Saínz [sic] de Robles», *Senda*, núm. 129, noviembre de 1953, pág. 12.
- \_\_\_\_\_ «La mujer española trabaja», *Senda*, núm. 130, diciembre de 1953, págs. 20-21.
- \_\_\_\_\_ «Una familia española. La fórmula de la felicidad», *Senda*, núm. 131, enero de 1954, pág. 11.
- \_\_\_\_\_ «Torcuato Luca de Tena habla (poco) de “Mrs. Thompson”», *Senda*, núm. 133, marzo de 1954, pág. 16.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 120, de abril de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 121, de mayo de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desfile de modelos», *Senda*, núm. 136, junio de 1954, pág. 29.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 122, 1 de junio de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 123, 1 de julio de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «He aquí a la familia G. Escudero», *Senda*, núm. 137, julio-agosto de 1954, pág. 15.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 124, 1 de agosto de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Pedro Rodríguez de la Batalla», *Senda*, núm. 138, septiembre-octubre de 1954, pág. 29.
- \_\_\_\_\_ «Gran Mundo», *Alta costura*, núm. 126, 1 de octubre de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La casa de Dulcinea», *Senda*, núm. 139, noviembre de 1954, pág. 13.
- \_\_\_\_\_ «Aristocrática boda islamita», *La Moda en España*, núm. 183, noviembre de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Una cacería», *La Moda en España*, núm. 183, noviembre de 1954, s. pág.

- \_\_\_\_\_ «Carmen Laforet encuentra a Dios. “Escribo como una necesidad...”», *Senda*, núm. 141, enero de 1955, págs. 16-17.
- \_\_\_\_\_ «Mujeres que trabajan», *Senda*, núm. 145, mayo de 1955, pág. 13.
- \_\_\_\_\_ «Carta desde París», *La Moda en España*, núm. 189, mayo de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Templos de belleza», *La Moda en España*, núm. 190, junio de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Un artista en París», *La Moda en España*, núm. 192, agosto de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La temporada blanca», *La Moda en España*, núm. 193, septiembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La pólvora en el desierto», *La Moda en España*, núm. 193, septiembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Maruchi Fresno en “Ama de casa”», *Senda*, núm. 148, septiembre-octubre de 1955, págs. 13-14, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Jacques Hebertot y Roland Dorgelés», *La Moda en España*, núm. 194, octubre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Cocinero, en tu cocina», *La Moda en España*, núm. 194, octubre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Otoño en París», *La Moda en España*, núm. 195, noviembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Entre estos rostros andará la fama», *La Moda en España*, núm. 196, diciembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Maquillaje Goya 1956», *Sucedió*, núm. 70, 11 de diciembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Mistinguette ha muerto», *La Moda en España*, núm. 197, enero de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Enciclopedia de la belleza», *La Moda en España*, núm. 199, marzo de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Romería toledana», *La Moda en España*, núm. 200, abril de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «El adiós a París de Josefina Baker», *La Moda en España*, núm. 201, mayo de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Enciclopedia de la belleza», *La Moda en España*, núm. 201, mayo de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Enciclopedia de la belleza», *La Moda en España*, núm. 202, junio de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Periodismo y playa», *La Moda en España*, núm. 203, julio de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Turistas en la tierra del “Quijote”», *La Moda en España*, núm. 205, septiembre de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «El teatro en París», *La Moda en España*, núm. 227, julio de 1958, págs. 30-31.
- \_\_\_\_\_ «Una noche en Alcázar de San Juan», *La Moda en España*, núm. 233, enero de 1959, págs. 26-27.
- \_\_\_\_\_ «Japón de siempre, Japón de todos los días», *La Moda en España*, núm. 234, febrero de 1959, pág. 46.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Elegancia y riesgo», *Pueblo*, 6-I-1959, pág. 21.



- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Equivocaciones y “camelos”», *Pueblo*, 13-I-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. El mundo que se acaba», *Pueblo*, 12-II-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Coquetería y frivolidad», *Pueblo*, 20-II-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. La charla», *Pueblo*, 12-III-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. La risa», *Pueblo*, 10-IV-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Jueces espontáneos», *Pueblo*, 15-IV-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Más vale cantando», *Pueblo*, 6-V-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. El prisma de los días», *Pueblo*, 5-VI-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Los escenarios del mundo en París», *La Moda en España*, núms. 239-240, julio-agosto de 1959, págs. 26-28.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Don Dolorómetro», *Pueblo*, 8-VII-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «El gran actor, más que un ministro en Francia», *Ya*, 12-VII-1959, págs. 8-12.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Envidiosos», *Pueblo*, 14-VII-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. “Operación Dulcinea”», *Pueblo*, 24-VII-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. Rojman el loco», *Pueblo*, 1-VIII-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Madrid. Paralelo 40. El Congreso se divierte», *Pueblo*, 27-VIII-1959, pág. 21.
- \_\_\_\_\_ «Alumnos del Conservatorio de París en España», *La Moda en España*, núm. 253, septiembre de 1960, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Lettre de mon moulin», *Amitié Franco-Espagnole*, núm. 63, octubre de 1960, págs. 14-15.
- \_\_\_\_\_ «Cosas y cosillas desde París», *La Moda en España*, núm. 255-256, noviembre-diciembre de 1960, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Cosas y cosillas desde París», *La Moda en España*, núm. 257, enero de 1961, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 382, 25-II-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 383, 10-III-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 385, 10-IV-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 388, 30-V-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 389, 15-VI-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 390, 10-VII-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 391, 25-VII-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 394, 25-X-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 395, 20-XI-1962, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núms. 396-397, diciembre de 1962, s. pág.

- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núms. 398-399, enero de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 401, marzo de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 402, abril de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 403, mayo de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 405, septiembre de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 406, octubre de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 408, diciembre de 1963, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 410, febrero de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 411, marzo de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 412, abril de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 413, mayo de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núms. 414-415, junio-julio de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 416, octubre de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 417, noviembre de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 418, diciembre de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 419, extraordinario de Navidad de 1964, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 420, febrero de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 421, marzo de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 422, abril de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 423, mayo de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 424, junio de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 425, julio-septiembre de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 426, octubre de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 427, noviembre de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 428, diciembre de 1965, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 429, enero de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 430, febrero de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 431, marzo de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 432, abril de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 433, mayo de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 434, junio de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 435, julio de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 436, octubre de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 437, noviembre de 1966, s. pág.

- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 438, diciembre de 1966, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 439, enero de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 440, febrero de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 441, marzo de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 442, abril de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 443, mayo de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 444, junio de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 445, julio de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 446, octubre de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 447, noviembre de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 448, diciembre de 1967, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 449, enero de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 451, marzo de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 452, abril de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 453, mayo de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 455, julio-agosto de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 456, octubre de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 457, noviembre de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 458, diciembre de 1968, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 459, enero de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 461, marzo de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 462, abril de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 465, julio-agosto de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 466, septiembre-octubre de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 467, noviembre de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 468, diciembre de 1969, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 469, enero-febrero de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 470, marzo de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 471, abril de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 472, mayo de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 473, junio de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 474, julio-agosto de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 475, septiembre-octubre de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 476, noviembre de 1970, s. pág.

- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 477, diciembre de 1970, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 478, enero-febrero de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 479, marzo de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 480, abril de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 481, mayo de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 482, junio de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 483, julio-agosto de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 484, septiembre-octubre de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 485, noviembre de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 486, diciembre de 1971, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 487, enero-febrero de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 488, marzo de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 489, abril de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 490, mayo de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 491, junio de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 492, julio-agosto de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 493, septiembre-octubre de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 494, noviembre de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 495, diciembre de 1972, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 496, enero-febrero de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 497, marzo de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 498, abril de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 499, mayo de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 500, junio de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 501, julio-agosto de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 502, septiembre-octubre de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 503, noviembre de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 504, diciembre de 1973, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 505, enero de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 506, febrero-marzo de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 507, abril de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 508, mayo de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 509, verano de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 510, septiembre-octubre de 1974, s. pág.

- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 511, noviembre de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 512, diciembre de 1974, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 513, enero-febrero de 1975, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 514, marzo de 1975, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 515, mayo de 1975, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 516, junio de 1975, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 518, septiembre-octubre de 1975, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 519, noviembre de 1975, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 520, diciembre de 1975, s. pág.
- HERNÁNDEZ, Josefina [Josita Hernán]: «Trajes de noche para morenas», *Crónica Meridional*, 21-VIII-1927, pág. 9.
- \_\_\_\_\_ «Modas de otoño. Una damita rubia con un vestido de crespón rosa y boina roja», *La Correspondencia militar*, 3-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Los trajecitos de bebé», *La Correspondencia militar*, 17-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Una mujercita de este siglo, para una cena de gala, debe llevar el turbante...», *La Correspondencia militar*, 24-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Nada nuevo bajo el sol», *La Correspondencia militar*, 8-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Chalecos», *La Correspondencia militar*, 22-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Una bata para casa», *La Correspondencia militar*, 14-I-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Detalles», *La Correspondencia militar*, 4-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 18-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Una “toilette” completa», *La Correspondencia militar*, 10-III-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Los trajecitos de “Baby”», *La Correspondencia militar*, 31-III-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Una “toilette” estival», *La Correspondencia militar*, 5-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 12-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 19-V-1928, pág. 4.

- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Los vestidos con motitas», *La Correspondencia militar*, 26-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 9-VI-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza. A la señora Fernanda D», *La Correspondencia militar*, 19-VI-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 23-VI-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Ropa interior», *La Correspondencia militar*, 7-VII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. La terraza del hotel», *La Correspondencia militar*, 4-VIII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 4-VIII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Vestidos de baile», *La Correspondencia militar*, 25-VIII-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 8-IX-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Las modas», *La Correspondencia militar*, 22-IX-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cojines», *La Correspondencia militar*, 29-X-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Cuento real», *La Correspondencia militar*, 29-X-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 29-X-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Los peinados modernos», *La Correspondencia militar*, 29-X-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 17-XI-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Un sombrero modernísimo», *La Correspondencia militar*, 24-XI-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Los dos modelos de París», *La Correspondencia militar*, 8-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Un modelo elegante», *La Correspondencia militar*, 15-XII-1928, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. La nueva silueta femenina», *La Correspondencia militar*, 5-I-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Una conversación con Lea Niako», *La Correspondencia militar*, 16-III-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 23-III-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Moda de primavera», *La Correspondencia militar*, 24-III-1929, pág. 6.

- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Los trajes de noche», *La Correspondencia militar*, 10-VIII-1929, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. Para el otoño», *La Correspondencia militar*, 20-VIII-1929, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 12-IX-1929, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres», *La Correspondencia militar*, 6-X-1929, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «La moda y las costumbres. El sombrero pequeño», *La Correspondencia militar*, 26-XI-1929, pág. 6.
- \_\_\_\_\_ «Una anécdota interesante», *La Correspondencia militar*, 18-XII-1929, pág. 4.
- J.H. [Josita Hernán], «Cocina casera. Dos platos y un postre», *La Correspondencia militar*, 17-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Boda en Madrid», *La Moda en España*, núm. 188, abril de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Tres españoles en París», *La Moda en España*, núm. 190, junio de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «¡Navidad!», *La Moda en España*, núm. 196, diciembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Jornadas de Nuestra Señora», *Senda*, núm. 150, diciembre de 1955, pág. 22, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La Abadía de Fécamp», *La Moda en España*, núm. 196, diciembre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Conquistas de la ciencia», *La Moda en España*, núm. 197, enero de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Los animales en la Historia», *La Moda en España*, núm. 200, abril de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La mesa», *La Moda en España*, núm. 200, abril de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Una muchacha de hoy», *La Moda en España*, núm. 201, mayo de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La mesa», *La Moda en España*, núm. 201, mayo de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La mesa», *La Moda en España*, núm. 202, junio de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 381, 10-II-1962, s. pág.
- Josefina [Josita Hernán]: «Cocina casera. Pudding», *La Correspondencia militar*, 3-IX-1927, pág. 4
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Theon-Mirliton y Mojicones», *La Correspondencia militar*, 24-IX-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Puré “parmentier”», *La Correspondencia militar*, 8-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera», *La Correspondencia militar*, 22-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza. Lunares», *La Correspondencia militar*, 22-X-1927, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Tortas del pueblo», *La Correspondencia Militar*, 28-I-1928, pág. 4.

- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted su belleza. Contra las arrugas», *La Correspondencia Militar*, 28-I-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Menudillos de gallina a la murciana», *La Correspondencia militar*, 4-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Tortilla soufflée», *La Correspondencia militar*, 18-II-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Huevo de Pascua gigante», *La Correspondencia militar*, 31-III-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted su belleza. A una lectora», *La Correspondencia militar*, 5-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera», *La Correspondencia militar*, 12-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Conocimientos útiles. Destrucción de chinches», *La Correspondencia militar*, 12-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted su belleza», *La Correspondencia militar*, 19-V-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina Casera: Pastel moka», *La Correspondencia militar*, 9-VI-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Hojas de mi cuaderno», *La Correspondencia militar*, 9-VI-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Para que cuide usted de su belleza», *La Correspondencia militar*, 9-VI-1928, pág. 4.
- \_\_\_\_\_ «Cocina casera. Tarta de uva», *La Correspondencia militar*, 1-XII-1928, pág. 6.
- Josette [Josita Hernán]: «Imágenes argelinas», *La República*, 5-IX-1931, pág. 3.
- \_\_\_\_\_ «Para cuidar los ojos», *La República*, 5-IX-1931, pág. 3.
- \_\_\_\_\_ «Una boda en el campo», *La Moda en España*, núm. 184, diciembre de 1954, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Fiesta de juventud», *La Moda en España*, núm. 186, febrero de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Enlace Méndez de Vigo-Montojo», *La Moda en España*, núm. 188, abril de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «“La Carbonera”», *La Moda en España*, núm. 189, mayo de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Sueños sobre los tejados», *La Moda en España*, núm. 194, octubre de 1955, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La historia en cera», *La Moda en España*, núm. 198, febrero de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Miloud Boukerche, pintor honrado», *La Moda en España*, núm. 198, febrero de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «Decoración», *La Moda en España*, núm. 201, mayo de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «El maquillaje también evoluciona», *La Moda en España*, núm. 203, julio de 1956, s. pág.
- \_\_\_\_\_ «La mesa», *La Moda en España*, núm. 203, julio de 1956, s. pág.



MONTARNASSE, Pierrete de [Josita Hernán]: «Desde París. Mosaicos de la moda», *El Heraldo de Zamora*, 4-VII-1931, págs. 4-5.

\_\_\_\_\_ «Desde París. Las maniquíes», *El Heraldo de Zamora*, 8-VIII-1931, pág. 4.

\_\_\_\_\_ «Tomando el té», *La República*, 5-IX-1931, pág. 3.

## Dibujos e ilustraciones

ANA [Josita Hernán]: «Dessin d'Ana» [acuarela, color], *La Vie parisienne*, s. f., en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Dessin de ANA» [acuarela, color], *La Vie parisienne*, s. f., en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Trempe» [acuarela, color], *La Vie parisienne*, s. f., en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Un joli coup de Filet» [acuarela, color], *La Vie parisienne*, s. f., en FPSY.

HERNÁN, Josita: «Alfarería», autógrafo [acuarela, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Autorretrato de Josita Hernán, autógrafo [acuarela y lápiz, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ *Alta noche* [collage], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Busto femenino, autógrafo [acuarela, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Chez Paul», autógrafo [acuarela, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Marinero viejo [pastel, blanco y negro], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Mujer pensativa, autógrafo [acuarela, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Mujer vestida con traje de sevillana, autógrafo [lápiz, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Mujer vestida con traje de sevillana y busto desnudo [lápiz, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Silueta de mujer desnuda I [pastel, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Silueta de mujer desnuda II, autógrafo [acuarela, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ Silueta de mujer desnuda III, autógrafo [acuarela, color], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_ «Psiquis», autógrafo [acuarela y lápiz, blanco y negro], s. d., en FPSY.

\_\_\_\_\_, il.: *Bajo la luna del Ramadán*, de Sidi Rafael EL FASI [Rafael Rosillo], Madrid, s. e., 1947.

#### IV.FUENTES HEMEROGRÁFICAS

*ABC* (Madrid). Años consultados: 1914-1999.

*ABC* (Sevilla). Años consultados: 1949-1961.

*El Adelantado de Segovia* (Segovia). Años consultados: 1946-1958.

*El Adelanto: diario de Salamanca* (Salamanca). Años consultados: 1946-1947.

*África: revista de tropas coloniales* (Madrid). Años consultados: 1927-1935.

*Ahora: diario gráfico* (Madrid). Años consultados: 1932.

*Aire Libre* (Santa Cruz de Tenerife). Años consultados: 1949-1960.

*Albacete: diario de la mañana* (Albacete). Años consultados: 1943-1947.

*Alerta: diario de FET y de las JONS* (Santander). Años consultados: 1949-1951.

*La Almudaina: diario de la mañana, avisos, noticias* (Palma). Años consultados: 1943-1951.

*Ama: la revista de las amas de casa españolas* (Madrid). Años consultados: 1972.

*Amanecer: diario de FET y de las JONS* (Zaragoza). Años consultados: 1942-1950.

*Amitié franco-espagnole: revue mensuelle de synthèse des activités françaises et espagnoles* (París; Madrid). Años consultados: 1955-1967.

*AOE: revista ilustrada del África Occidental Española* (Sidi Ifni). Años consultados: 1949.

*¡¡Aquí está!! Información de espectáculos: teatros, cinematografía, toros* (Madrid). Años consultados: 1945-1949.

*El Alcázar: diario del frente de Madrid al servicio de FET y de las JONS* (Toledo). Años consultados: 1940-1974.

*El Alcázar de Toledo* (Toledo). Años consultados: 1969-1974.

*Arriba: órgano de FET y de las JONS de Madrid* (Madrid). Años consultados: 1940-1974.

*Así es... la villa del Campo de Criptana* (Campo de Criptana). Años consultados: 1960.

*Astra: revista moderna para la mujer* (Madrid). Años consultados: 1950-1953.

*Ayer* (Jerez de la Frontera). Años consultados: 1945-1947.

*Baleares: órgano de FET y de las JONS* (Palma). Años consultados: 1943-1951.

*Barcelona Teatral: semanario de espectáculos* (Barcelona). Años consultados: 1941-1953.

*El Bien público: periódico liberal* (Madrid). Años consultados: 1875-1931.

*Blanco y Negro* (Madrid). Años consultados: 1912-1973.

*Boletín informativo del Sindicato Nacional del Espectáculo* (Madrid). Años consultados: 1947-1950.

*Boletín municipal* (Argamasilla de Alba, Ciudad Real). Años consultados: 1967-1968.

*Boletín municipal* (Puertollano, Ciudad Real). Años consultados: 1961.

*Boletín municipal* (Alcázar San Juan, Ciudad Real). Años consultados: 1960-1975.

*Boletín Oficial de la provincia de Logroño* (Logroño). Años consultados: 1884.

*Boletín Oficial del Estado* (Madrid). Años consultados: 1939-1998.

*Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* (Madrid). Años consultados: 1942-1946.

*El Calpense de Gibraltar* (Gibraltar). Años consultados: 1930.

*El Cantón murciano: diario oficial de la Federación* (Cartagena, Murcia). Años consultados: 1873.

*Cámara: revista cinematográfica española* (Madrid). Años consultados: 1946-1948.

*El Castellano* (Toledo). Años consultados: 1927.

*La Centinela* (Consuegra, Toledo). Años consultados: 1963-1968.

*Chicas: la revista de los 17 años* (Madrid). Años consultados: 1955.

*Cine Sparta: revista cinematográfica* (Madrid). Años consultados: 1935.

*Cinemanía* (Madrid). Años consultados: 1996.

*La Codorniz* (Madrid). Años consultados: 1945-1975.

*Coliseo: revista semanal de espectáculos* (Madrid). Años consultados: 1952-1953.

*El Comercio: diario de información* (Gijón, Asturias). Años consultados: 1949-1951.

*Comœdia* (París). Años consultados: 1930-1931.

*Córdoba: diario de FET y de las JONS* (Córdoba). Años consultados: 1941-1949.

*El Correo de Andalucía* (Sevilla). Años consultados: 1941-1950.

*El Correo catalán* (Barcelona). Años consultados: 1942-1958.

*El Correo español: diario de FET y de las JONS* (Bilbao). Años consultados: 1945-1951.

*Correo de Mallorca: diario católico* (Palma). Años consultados: 1943-1951.

*El Correo de Zamora* (Zamora). Años consultados: 1943-1950.

*La Correspondencia de España: diario universal de noticias* (Madrid). Años consultados: 1905-1919.

*La Correspondencia militar* (Madrid). Años consultados: 1925-1932.

*La Correspondencia de Valencia: órgano de la UGT* (Valencia). Años consultados: 1929.

*Crisol: periódico trisemanal* (Madrid). Años consultados: 1931-1932.

*Crónica: revista de la semana* (Madrid). Años consultados: 1929-1935.

*Crónica Meridional: diario liberal independiente y de intereses generales* (Almería).

Años consultados: 1927.

*El Debate: diario católico e independiente de la mañana* (Madrid). Años consultados: 1930-1932.

*Destino: política de unidad* (Barcelona). Años consultados: 1939-1958.

*Diario de Alicante* (Alicante). Años consultados: 1932.

*El Diario de Ávila* (Ávila). Años consultados: 1942-1951.

*Diario de avisos: órgano del Movimiento Nacional Sindicalista* (Santa Cruz de La Palma). Años consultados: 1949.

*Diario de Burgos* (Burgos). Años consultados: 1943-1951.

*Diario de Cádiz* (Cádiz). Años consultados: 1942-1949.

*Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos* (Córdoba). Años consultados: 1929.

*Diario de Cuenca: periódico provincial del Movimiento* (Cuenca). Años consultados: 1963.

*Diario español* (Tarragona). Años consultados: 1941-1956.

*Diario de León: periódico regional católico* (León). Años consultados: 1941.

*El Diario montañés* (Santander). Años consultados: 1949-1951.

*Diario de Navarra* (Pamplona). Años consultados: 1941-1951.

*Diario oficial del Ministerio de la Guerra* (Madrid). Años consultados: 1931.

*El Diario palentino* (Palencia). Años consultados: 1941.

*Diario Regional* (Valladolid). Años consultados: 1943-1965.

*El Diario vasco* (San Sebastián). Años consultados: 1949-1951.

*Dígame: rotativo gráfico semanal* (Madrid). Años consultados: 1940-1971.

*Dirigido por* (Barcelona). Años consultados: 1975.

*Duero: órgano de FET y de las JONS* (Soria). Años consultados: 1942-1951.

*El Eco de Canarias: diario de la mañana* (Las Palmas de Gran Canaria). Años consultados: 1966-1976.

*El Eco toledano: diario defensor de los intereses morales y materiales de Toledo y su provincia* (Toledo). Años consultados: 1916-1918.

*Les Échos* (París). Años consultados: 1932.

*La Época* (Madrid). Años consultados: 1916-1932.

*Época* (Madrid). Años consultados: 1997.

*La Esfera* (Madrid). Años consultados: 1927-1931.

*España: diario de información mundial* (Tánger). Años consultados: 1937-1942.

*Espectáculo: boletín del Sindicato Nacional* (Madrid). Años consultados: 1945-1958.

*La Estafeta literaria* (Madrid). Años consultados: 1944-1974.

*Estampa: revista gráfica y literaria de la actualidad española y mundial* (Madrid). Años consultados: 1929-1932.

*Extremadura* (Cáceres). Años consultados: 1943-1951.

*Falange: diario de la tarde* (Las Palmas de Gran Canaria). Años consultados: 1949.

*Fantasia: semanario de la invención literaria* (Madrid). Años consultados: 1945-1946.

*El Faro de Ceuta* (Ceuta). Años consultados: 1941-1947.

*Faro de Vigo* (Vigo, Pontevedra). Años consultados: 1941.

*Fe: diario de FET y de las JONS* (Sevilla). Años consultados: 1941-1945.

*Feria* (Albacete). Años consultados: 1945-1969.

*Fotogramas* (Barcelona). Años consultados: 1975.

*Fotos: semanario gráfico de reportajes* (San Sebastián). Años consultados: 1942-1955.

*La Gaceta literaria: ibérica-americana-internacional: letras, arte, ciencia* (Madrid). Años consultados: 1928-1929.

*Gaceta municipal de Barcelona* (Barcelona). Años consultados: 1939.

*La Gaceta del norte* (Bilbao). Años consultados: 1946-1951.

*Gaceta de prensa española* (Madrid). Años consultados: 1943-1944.

*La Gaceta regional: diario nacional de Salamanca* (Salamanca). Años consultados: 1946-1947.

*Galas: revistas de modas* (Madrid). Años consultados: 1952-1953.

*Gran Mundo* (Madrid). Años consultados: 1950-1981.

*Gran Sport: diario de todos los deportes* (Madrid). Años consultados: 1930.

*Guía* (Alcázar de San Juan). Años consultados: 1959-1975.

*Heraldo de Aragón: diario de la mañana* (Zaragoza). Años consultados: 1942-1951.

*El Heraldo de Madrid: diario independiente* (Madrid). Años consultados: 1925-1936.

*El Heraldo toledano: semanario científico-literario y de información* (Toledo). Años consultados: 1908.

*Heraldo de Zamora: diario de la tarde. Defensor de los intereses morales y materiales de la provincia* (Zamora). Años consultados: 1931.

*Héroes: clases humildes, el arte en las aldeas, héroes anónimos* (Madrid). Años consultados: 1930.

*Hierro: diario de FET y de las JONS* (Bilbao). Años consultados: 1945-1951.

*Hoja del lunes* (Almería). Años consultados: 1943-1966.

*Hoja del lunes* (Barcelona). Años consultados: 1942-1974.

*Hoja del lunes* (Ciudad Real). Años consultados: 1966-1974.

*Hoja del lunes* (Madrid). Años consultados: 1941-1975.

*Hoja del lunes* (San Sebastián). Años consultados: 1959-1961.

*Hoja Oficial del lunes* (Gijón). Años consultados: 1949.

*Hoja Oficial del lunes* (Granada). Años consultados: 1965-1966.

*¡Hola! Semanario de amenidades* (Madrid). Años consultados: 1944-1953.

*La Hora: semanario de los estudiantes españoles* (Madrid). Años consultados: 1954-1958.

*Ideal: diario regional de Andalucía* (Jaén). Años consultados: 1943-1946.

*Ilustración Artística* (Barcelona). Años consultados: 1915.

*El Imparcial: diario político de la tarde* (Madrid). Años consultados: 1921-1935.

*Imperio: diario de FET y de las JONS* (Zamora). Años consultados: 1941-1948.

*Índice Cultural español* (Madrid). Años consultados: 1952-1967.

*Información: diario de FET y de las JONS* (Alicante). Años consultados: 1943-1974.

*Informaciones: diario independiente* (Madrid). Años consultados: 1930-1974.

*Interviú* (Barcelona). Años consultados: 1982-1985.

*Isla* (Las Palmas de Gran Canaria). Años consultados: 1951.

*Jaén: diario de FET y de las JONS* (Jaén). Años consultados: 1943-1966.

*Jornada: diario de la tarde* (Valencia). Años consultados: 1943-1955.

*Lanza: diario gráfico de la tarde* (Ciudad Real). Años consultados: 1943-1993.

*Levante: órgano de FET y de las JONS* (Valencia). Años consultados: 1943-1955.

*El Liberal* (Madrid). Años consultados: 1930-1932.

*Libertad: diario nacional-sindicalista* (Valladolid). Años consultados: 1943-1951.

*Línea: diario de FET y de las JONS* (Murcia). Años consultados: 1943-1974.

*Lucha: órgano de FET y de las JONS* (Teruel). Años consultados: 1943-1951.

*Luna y sol: panorama de los hechos y los días* (Madrid). Años consultados: 1945-1953.

*Luz: diario de la República* (Madrid). Años consultados: 1932.

*Madrid: diario de la noche* (Madrid). Años consultados: 1940-1971.

*La Mañana: diario de FET y de las JONS* (Lérida). Años consultados: 1946-1949.

*Marca: semanario gráfico de los deportes* (Madrid). Años consultados: 1943-1974.

*Medina: semanario de la Sección Femenina* (Madrid). Años consultados: 1944-1945.

*Mediterráneo: diario de FET y de las JONS* (Castellón). Años consultados: 1943-1955.

*El Mediterráneo: diario independiente de la tarde* (Almería). Años consultados: 1929.

*La Moda en España* (Madrid). Años consultados: 1953-1960.

*Mujer: revista mensual del hogar y de la moda* (San Sebastián). Años consultados: 1946-1953.

*Mujeres españolas: revista bisemanal exclusivamente patriótica* (Madrid). Años consultados: 1930.

*Mundo Gráfico: revista popular ilustrada* (Madrid). Años consultados: 1927-1932.

*El Mundo del siglo veintiuno* (Madrid). Años consultados: 1995-1999.

*Murcia: hoja del lunes* (Murcia). Años consultados: 1943-1947.

*Murcia deportiva* (Murcia). Años consultados: 1945-1946.

*La Nación: diario de la noche* (Madrid). Años consultados: 1929-1932.

*Norma: órgano de FET y de las JONS* (Badajoz). Años consultados: 1942-1950.

*El Noroeste: diario de la Coruña* (La Coruña). Años consultados: 1902.

*El Norte de Castilla* (Valladolid). Años consultados: 1943-1965.

*El Noticiero* (Zaragoza). Años consultados: 1942-1951.

*El Noticiero: diario de la tarde* (Cartagena). Años consultados: 1942-1964.

*El Noticiero universal: diario de la noche* (Barcelona). Años consultados: 1942-1958.

*Nueva Alcarria: órgano de FET y de las JONS* (Guadalajara). Años consultados: 1941-1951.

*La Nueva España: diario de FET y de las JONS* (Oviedo). Años consultados: 1949-1959.

*Nueva España: diario nacionalsindicalista* (Huesca). Años consultados: 1942-1946.

*Nueva Rioja* (Logroño). Años consultados: 1946-1951.

*Nuevo Mundo* (Madrid). Años consultados: 1925-1932.

*Odiel: diario de FET y de las JONS* (Huelva). Años consultados: 1942-1950.

*Ofensiva: bisemanario nacional-sindicalista* (Cuenca). Años consultados: 1943-1962.

*Opinión: boletín del Instituto de la Opinión Pública* (Madrid). Años consultados: 1952-1956.

*El País* (Madrid). Años consultados: 1998-1999.

*Patria: diario de FET y de las JONS* (Granada). Años consultados: 1941-1950.

*Pensamiento alavés* (Vitoria). Años consultados: 1946-1949.

*El Pensamiento navarro* (Navarra). Años consultados: 1946-1951.

*Poesía española* (Madrid). Años consultados: 1952-1970.

*Primer acto: revista de teatro* (Madrid). Años consultados: 1957-2013.

*Primer plano: revista española de cinematografía* (Madrid). Años consultados: 1940-1955.

*Primera página: diario de Alicante y su provincia* (Alicante). Años consultados: 1971-1974.

*Proa: diario de FET y de las JONS* (León). Años consultados: 1942-1951.

*Pronto* (Barcelona). Años consultados: 1997.

*Provincia. Revista de la Excma. Diputación Provincial de Toledo* (Toledo). Años consultados: 1955-1974.

*La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria). Años consultados: 1949.

*Pueblo: diario del trabajo nacional* (Madrid). Años consultados: 1940-1974.

*El Pueblo gallego: diario de FET y de las JONS* (Vigo). Años consultados: 1941-1959.

*Radio y Cinema: revista ilustrada de la España nacional* (Madrid). Años consultados: 1946-1958.

*Radio Nacional: revista semanal de radiodifusión* (Madrid). Años consultados: 1942-1945.

*La Razón* (Madrid). Años consultados: 1999.

*Región: diario de la mañana* (Oviedo). Años consultados: 1949.

*República: diario de la mañana* (Cartagena). Años consultados: 1931.

*Revista de Albacete y de su feria* (Albacete). Años consultados: 1945.

*Revista de la raza* (Madrid). Años consultados: 1930.

*El Ruedo: semanario gráfico de los toros* (Madrid). Años consultados: 1960-1967.

*Semana* (Madrid). Años consultados: 1940-1969.

*Semanario escurialense* (El Escorial, Madrid). Años consultados: 1962.

*Senda: órgano nacional de la Rama de Mujeres de Acción Católica de España* (Madrid). Años consultados: 1953-1956.

*Sevilla: diario de la tarde* (Sevilla). Años consultados: 1945-1950.

*Siembra: revista mensual de Manzanares* (Manzanares). Años consultados: 1969-1974.

*7 fechas: el periódico de toda la semana* (Madrid). Años consultados: 1969.

*El Siglo futuro* (Madrid). Años consultados: 1930-1936.

*Siluetas: revista de selección* (Barcelona). Años consultados: 1941-1942.

*Sintonía: actualidades de radio* (Madrid). Años consultados: 1947-1949.

*SIPE (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos): boletín de información* (Madrid). Años consultados: 1946-1949.



*Los Sitios de Gerona: diario de FET y de las JONS* (Gerona). Años consultados: 1943-1946.

*El Socialista: órgano del Partido Obrero* (Madrid). Años consultados: 1930-1932.

*El Sol: diario independiente* (Madrid). Años consultados: 1925-1936.

*Solidaridad Nacional: diario de FET y de las JONS* (Barcelona). Años consultados: 1942-1958.

*Sucedió* (Madrid). Años consultados: 1955-1956.

*Sur: diario de FET y de las JONS* (Málaga). Años consultados: 1941-1950.

*¡Tararí! Revista de espectáculos y deportes* (Madrid). Años consultados: 1932.

*Tarrasa* (Tarrasa). Años consultados: 1942.

*La Tarde* (Málaga). Años consultados: 1941-1950.

*La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife). Años consultados: 1949.

*La Tarde: diario de Madrid para toda España* (Madrid). Años consultados: 1949.

*Teatro: revista internacional de la escena* (Madrid). Años consultados: 1952-1957.

*Tele Radio: revista semanal de TVE-RNE* (Madrid). Años consultados: 1966.

*El Telegrama del Rif* (Melilla). Años consultados: 1925-1947.

*Tenerife Gráfico: revista del archipiélago* (Santa Cruz de Tenerife). Años consultados: 1949.

*Toledo: boletín de información municipal* (Toledo). Años consultados: 1960-1974.

*Triunfo: semanario gráfico* (Valencia). Años consultados: 1970.

*Última Hora: diario ilustrado de la noche, de información, literario y artístico* (Palma). Años consultados: 1943-1951.

*Unidad: diario de FET y de las JONS* (San Sebastián). Años consultados: 1949-1961.

*La Unión: periódico conservador y de intereses morales y materiales* (Guadalajara). Años consultados: 1917.

*La Vanguardia española* (Barcelona). Años consultados: 1939-1976.

*La Verdad* (Murcia). Años consultados: 1941-1953.

*Vestuario: revista gráfica de modas y hogar, cine, arte, estilos* (Madrid). Años consultados: 1945-1948.

*Volcán: periódico informativo de la cultura y de los deportes* (Bruselas). Años consultados: 1963-1965.

*Voluntad: diario de FET y de las JONS* (Gijón). Años consultados: 1949-1951.

*La Voz: diario independiente de la noche* (Madrid). Años consultados: 1925-1936.

*La Voz de Avilés* (Avilés). Años consultados: 1951.

*La Voz de Castilla* (Burgos). Años consultados: 1946-1951.

*La Voz de España* (San Sebastián). Años consultados: 1949-1961.

*La Voz de Galicia* (La Coruña). Años consultados: 1941-1959.

*La Voz de Menorca: diario republicano* (Mahón). Años consultados: 1913.

*La Voz de Talavera: semanario comarcal* (Talavera de la Reina). Años consultados: 1960.

*Ya: diario gráfico de la noche* (Madrid). Años consultados: 1940-1974.

*Yugo: diario de FET y de las JONS* (Almería). Años consultados: 1943-1950.

**AC: Archivo Collado de la Biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid**

Carta ms. fechada en Madrid el 6 de septiembre de 1955, de Josita Hernán a Fernando Collado.

**AGA: Archivo General de la Administración**

Sección 3 (036) (Expedientes de censura teatral 1931-1937. Fondo y cajas consultadas): 21/05784, 21/05786, 21/05829, 21/05836.

Sección 3 (046) (Expedientes de censura de teatro 1939-1978. Fondo y cajas consultadas): 73/08151, 73/08157, 73/08158, 73/08159, 73/08165, 73/08169, 73/08184, 73/08193, 73/08213, 73/08224, 73/08225, 73/08231, 73/08234, 73/08235, 73/08246, 73/08255, 73/08256, 73/08258, 73/08273, 73/08277, 73/08284, 73/08293, 73/08308, 73/08311, 73/08312, 73/08314, 73/08315, 73/08323, 73/08324, 73/08326, 73/08328, 73/08345, 73/08346, 73/08357, 73/08361, 73/08363, 73/08378, 73/08381, 73/08398, 73/08400, 73/08402, 73/08429, 73/08438, 73/08440, 73/08455, 73/08457, 73/08461, 73/08469, 73/08484, 73/08489, 73/08516, 73/08521, 73/08538, 73/08539, 73/08541, 73/08549, 73/08550, 73/08612, 73/08645, 73/08649, 73/08651, 73/08653, 73/08662, 73/08664, 73/08669, 73/08673, 73/08684, 73/08693, 73/08697, 73/08715, 73/08728, 73/08730, 73/08741, 73/08770, 73/08779, 73/08816, 73/08817, 73/08820, 73/08830, 73/08832, 73/08840, 73/08843, 73/08873, 73/08879, 73/08907, 73/08923, 73/08924, 73/08963, 73/08964, 73/08968, 73/08974, 73/08996, 73/09003, 73/09022, 73/09037, 73/09046, 73/09137, 73/09140, 73/09169, 73/09176, 73/09191, 73/09195, 73/09204, 73/09209, 73/09217, 73/09228, 73/09244, 73/09256, 73/09264, 73/09279, 73/09299, 73/09307, 73/09325, 73/09338, 73/09433, 73/09438, 73/09472, 73/09552, 73/09604, 73/09610, 73/09629, 73/09685, 73/09702, 73/09704, 73/09711, 73/09868, 73/09878, 73/09984, 73/10034, 73/10088, 73/10089, 73/010112.

Sección 3 (49.12) (Fomento de actividades teatrales. Fondo y cajas consultadas): 44145, 44147, 44152, 44158, 44174, 44175, 44177, 44221, 44222, 44223, 44224, 44225, 44227, 44244, 44245.

Sección 3 (52.22) (Registro de agrupaciones de teatro de cámara y ensayo. Cajas consultadas): 87505, 87506, 87507, 87508, 87509, 87510, 87511, 87512, 87513, 87514, 87545.

Sección 3 (124.02) (Estudio fotográfico Alfonso. Fotografías consultadas): 85F/01994, 85F/01995, 85F/01997, 85F/01998, 85F/01999, 85F/02004.

Sección 3 (121) (Expedientes de censura de cine. Fondo y cajas consultadas): 36/03145, 36/03162, 36/03170, 36/03175, 36/03181, 36/03182, 36/03184, 36/03188, 36/03195, 36/03200, 36/03201, 36/03203, 36/03207, 36/03210, 36/03221, 36/03224, 36/03226, 36/03227, 36/03237, 36/03273, 36/03312, 36/03333, 36/03337, 36/03536, 36/03752, 36/03786, 36/04074, 36/04254, 36/04543, 36/04546, 36/04549, 36/04550, 36/04553, 36/04559, 36/04563, 36/04565, 36/04566, 36/04569, 36/04649, 36/04662, 36/04666, 36/04668, 36/04670, 36/04676, 36/04683, 36/04712, 36/04720, 36/04729, 36/05158.

Sección 5 (1.29) (Servicio Universitario del Trabajo. Caja consultada): 37376.

Sección 10 (097) (Embajada de España en París. Fondo y cajas consultadas): 66/04316, 66/04317, 66/04318, 66/04320, 66/04322, 66/04323, 66/04326, 66/04327, 66/04328, 66/04332, 66/04334, 66/04336, 66/04337, 66/04341, 66/04343, 66/04346, 66/04348, 66/04349, 66/04350, 66/04351, 66/04352, 66/04353, 66/04354, 66/04357, 66/04378, 66/04382, 66/04385, 66/04386, 66/04395, 66/04400, 66/04402, 66/04403, 66/04404, 66/04409, 66/04411, 66/04415, 66/04416, 66/04418, 66/04419, 66/04428, 66/04433, 66/04436, 66/04437, 66/04443, 66/04450, 66/04452, 66/04453, 66/04454, 66/04457, 66/04461, 66/04462, 66/04470.

### **AGHD: Archivo General e Histórico de Defensa**

Fondo Valencia, expt. 79-1939, caja 17834 núm. 2: declaración indagatoria de Antonio Hernández Ballester fechada en Valencia el 9 de julio de 1939.

### **ANF: Archives Nationales de France**

Conservatoire national supérieur d'art dramatique (Cajas consultadas: 19900302/1, 19900302/6, 19900302/7, 19900302/10, 19900302/11, 19900302/17, 19900302/24, 19900302/27, 19900302/28, 19900302/32, 20040401/58).

Inventaire d'archives de l'inspection generale des spectacles (caja consultada: 19910241/15, 19910241/17, 19910241/19).

Office national des universités et écoles français (ONUUF) (cajas consultadas: 70AJ/62, 70AJ/64, 70AJ/96, 70AJ/97, 70AJ/98, 70AJ/99/2, 70AJ/100).

### **CADC: Centre des Archives diplomatiques de la Courneuve**

FR MAE 187QO, núm. 307: Relations culturelles avec la France.

### **CDMH: Centro Documental de la Memoria Histórica**

Boletín de adhesión de Rafael Durán Espayaldo al Partido Nacionalista Español fechado en Madrid el 31 de julio de 1930, en CDMH: PS Madrid, caja 110, legajo 1193, f. 101.

Comunicado de la solicitud de permiso de Antonio Hernández Ballester para viajar a Alicante fechado en Paterna el 28 de agosto de 1937, en CDMH: EPG, caja 69, expt. 36.

Ficha de afiliado a la Agrupación Socialista Madrileña de Josefa Hernández Meléndez, en CDMH: MAD 1632/46.

Informe del delegado director de la Escuela Popular de Guerra dirigido al subsecretario de Tierra del Ministerio de Defensa Nacional fechado en Valencia el 28 de agosto de 1937, en CDMH: EPG, caja 69, expt. 36.

Informe fechado el 8 de junio de 1940, de los antecedentes de Remée Meléndez Galán, en CDMH: PS-Antecedentes, expt. 24827.

Relación nominal de los agentes de policía pertenecientes a reemplazos movilizados del Negociado de Barcelona fechado el 16 de abril de 1938, en CDMH: PS Madrid, caja 111, legajo 1195, f. 92.

Relación personal del Cuerpo de Seguridad destinados en la región catalana, s. f., en CDMH: PS Madrid, caja 141, legajo 1493, f. 121.

### **FE: Filmoteca Española**

Carta ms., s. f. [1935], de Josita Hernán a Luis Buñuel, en FE, Archivo Luis Buñuel: /ABC/03/34.

DELGRÁS, Gonzalo y ROBLES, Margarita: *La tonta del bote* [guion cinematográfico], s. e., 1939, en FE: G-3007.

ROBLES, Margarita: *Un viaje de novios* [guion cinematográfico], s. d., en FE: G-2347.

Tarjeta ms. fechada el 15 de septiembre de 1934, de Josita Hernán a Luis Buñuel, en FE, Archivo Luis Buñuel: /ABC/03/33.

ULLOA, Alejandro y José CASÍN: *La niña está loca* [guion cinematográfico], s. d., en FE: G-1994.

### **FE, fondo J. Hernán: Filmoteca Española, fondo Josita Hernán**

Salvoconducto núm. 11.722 expedido por el gobierno civil de Madrid a Josita Hernán, fechado el 3 de noviembre de 1942.

### **FJM: Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos la Fundación Juan March.**

Carta ms. fechada en Barcelona [1942], de Antonio Hernández Ballester a Guillermo Fernández-Shaw Iturralde. En línea, en: <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/ficha.aspx?p0=fshaw:1611&b0=los%20p%C3%A1jaros&l=1> (Fecha de consulta: 24 de junio de 2015).

### **RCM: Registro Civil de Madrid**

Certificado de defunción de Antonio Hernández Ballester. Referencia: núm. 1114, L-000638, P-430.

Certificado defunción Josita Hernán. Referencia: núm. 4591, L-014413, P-001.

## VI.FONDOS PRIVADOS

### **FPMC: Fondo Privado María Casal**

Recorte de prensa «Teatros. Principal. Estreno de “El amor ha bajado del cielo”, de Vicente Escrivá y Vicente Bila-Velda», s. f.

### **FPSY: Fondo Privado Salazar-Yáñez**

Carné identificativo «École Militaire 1970-1971».

Carné identificativo «École Militaire 1971-1972».

Carné de la Central Nacional Sindicalista de la Delegación Provincial de Madrid núm. 11733 de Josita Hernández Meléndez «Josita Hernán», fechado el 4 de junio de 1940 [Madrid].

Carta mecan. fechada en Barcelona el 14 de noviembre de 1961, de Manuel Planás, a Josita Hernán.

Carta mecan. fechada en San Sebastián de los Reyes en 1981, de Antonio García Rayo a Josita Hernán.

Carta mecan. fechada en Madrid en abril de 1992, de Josita Hernán al ministro de Asuntos Exteriores Francisco Fernández Ordoñez.

Carta mecan. fechada en Madrid, s. f. [1995], de Josita Hernán al alcalde de Madrid, José M.<sup>a</sup> Álvarez del Manzano.

Certificación en extracto de inscripción de nacimiento de Josita Hernán (t. 37; f. 142), fechada en Mahón el 17 de marzo de 1975.

Contrato laboral mecan. «adicional, anexo al de trabajo» fechado en Madrid el 9 de septiembre de 1946, firmado por Antonio Prada y Notario y Josita Hernán.

Contrato de compraventa mecan. «En la ciudad de Alcázar de San Juan» fechado en Alcázar de San Juan el 15 de agosto de 1962, firmado por Josita Hernán y el director del Centro de Estudios Alcazareños, Manuel Rubio Herguido.

Doc. «Actividades y condecoraciones», s. f.

Doc. «Attestation (Escuela Superior de Guerra de París)», expedido el 21 de febrero de 1988.

Doc. P.C./L.T. 126, certificado administrativo fechado en París el 11 de febrero de 1975, firmado por el subdirector del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París, Pierre Caudrillier.

Doc. Curriculum Vitae «Algunos datos. Josita Hernán (escrito a los 83 años)», s.f.

Doc. mecan. núm. 2011 fechado en Tetuán el 6 de mayo de 1939, del inspector de los servicios de Correos de Tetuán, a Josita Hernán.

Doc. mecan. fechado en Madrid el 7 de agosto de 1939, del jefe del Departamento de Nacional de Cinematografía al gobernador civil de Madrid.

Doc. núm. 2856, carta mecan. fechada en París el 18 de noviembre de 1960, del comandante de la Escuela Superior de Guerra y jefe del Estado Mayor, General Arnoux de Maison Rouge, a Josita Hernán.

Habilitación de Correos fechada en Tetuán en Tetuán 1 diciembre de 1938.

Invitación para asistir al cóctel de prensa con motivo del Congreso Internacional organizado por la Comisión Féminine de l'Organisation Française du Mouvement Européen, fechada en París el 23 de marzo de 1961 a las 18:30h, del Bureau d'Information des Communautés Européennes de París a Josita Hernán.

Invitación para asistir a la comida en honor del Comité d'Action Féminine Européen, fechada en París el 25 de marzo de 1961 a las 13h en el Restaurante de la UNESCO, a Josita Hernán.

Invitación para asistir a la recepción organizada con motivo de la visita del Palais Bourbon, fechada en París el 23 de marzo de 1961 a las 12:15h, de la vicepresidenta de l'Assemblée Nationale, Jacqueline Thome-Patenotre, a Josita Hernán.

Invitación para asistir a la recepción en honor de los participantes del Congreso Internacional organizado por la Comisión Féminine de l'Organisation Française du Mouvement Européen, fechada en París el 24 de marzo de 1961 a las 19h, de la Maison de l'Europe de Paris, a Josita Hernán.

Medalla “Josita Hernán” concedida por la Escuela Superior de Guerra de París, s. f.

Medalla “Premio Nacional de Cinematografía” concedida por el Sindicato Nacional del Espectáculo, 1940.

Papeleta de examen «Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Curso 1931-1932» núm. 50, de Josefina Hernández Meléndez [matrícula en Física, fechada en Madrid en agosto de 1932; calificación en el examen



extraordinario de «Sobresaliente», fechado en Madrid, el 27 de septiembre de 1932].

Papeleta de examen «Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Curso 1931-1932» núm. 52, de Josefina Hernández Meléndez [matrícula en Elementos de Historia General de la Literatura, fechada en Madrid en agosto de 1932; calificación en el examen extraordinario de «Notable», fechado en Madrid, el 30 de septiembre de 1932].

Papeleta de examen «Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Curso 1931-1932» núm. 52, de Josefina Hernández Meléndez [matrícula en Química General, fechada en Madrid en agosto de 1932; calificación en el examen extraordinario de «Notable», fechado en Madrid, el 30 de septiembre de 1932].

Recorte de prensa «Conférence sur l’Espagne», s. f.

Recorte de prensa «Fotografía de Ángeles Ottein rodeada de sus alumnas», s. f.

Recorte de prensa «María Antonia de Aunós, autora», *El Alcázar*, s. f.

Reproducción del dibujo «“A Josefinita”, de Federico García Lorca», [¿1929?].

## VII. CLASIFICACIÓN POR MATERIALES DIVERSOS

### Audiovisuales

*Carta de España: programa radiofónico semanal de entrevistas*, [carrete de cinta], Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963, en BDAECID, en línea, en: <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=2586> (Fecha de consulta: 1 de marzo de 2016).

*La casa es seria* I (Lucien Jacqueloux, 1932), en YouTube, en <https://www.youtube.com/watch?v=NyO0Cy03Dkw> (Fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

*La casa es seria* II (Lucien Jacqueloux, 1932), en YouTube, en <https://www.youtube.com/watch?v=AfLzWu3HpJI> (Fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

Entrevista con Josita Hernán en un programa radiofónico sin identificar, 1970, en APRNE.

Entrevista con Josita Hernán en el programa radiofónico *España Viva*, 1973, en APRNE.

Entrevista con Josita Hernán en el programa radiofónico *Biografías*, 1967, en APRNE.

Entrevista con Josita Hernán en el programa radiofónico *Al Alba*, 1987, en APRNE.

Entrevista de Jesús Vivanco a Josita Hernán en su casa, 1998, en APRNE.

Entrevista con Armando Calvo para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984), en FE.

Entrevista con Fernando Fernán Gómez para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984), en FE.

Entrevista con Josita Hernán para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984), en FE.

Entrevista con Luis Lucia para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984), en FE.

Entrevista con María Asquerino para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984), en FE.

Entrevista con Rafael Durán para *La noche del cine español* (Fernando Méndez-Leite, 1984), en FE.

Entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán, [casete], 1996, en FPSY.

Entrevista de Rafael Pazos a Josita Hernán para el programa radiofónico *Toledanos*, [casete], s. f., en FPSY.

Homenaje póstumo a Josita Hernán de Radio COPE, [casete], 1999, en FPSY.

Homenaje a Josita Hernán en Conde Duque, [casete], 1997, en FPSY.

*Imágenes prohibidas. Las tijeras de la República* (Vicente Romero, 1995), en RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-tijeras-republica/1169670/> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2014).

*Imágenes prohibidas. Los censores de la guerra* (Vicente Romero, 1995), en RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censores-guerra/1192050/> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2014).

*Imágenes prohibidas. Censores y vencidos* (Vicente Romero, 1995), en RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-20110814-2300-43/1174371/> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2014).

*Imágenes prohibidas. La censura del general* (Vicente Romero, 1995), en RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censura-del-general/1179030/> (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2014).

*Imágenes prohibidas. Censurar por Dios y por España* (Vicente Romero, 1995), en RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censurar-dios-espana/1184206/> (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2014).

*Imágenes prohibidas. Las tijeras de los 50* (Vicente Romero, 1995), en RTVE.es/A la carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-tijeras-50/1189224/> (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2014).

*Memorias del cine español. Cine literario*: (Diego Galán, 1978), en FE.

NO-DO, núm. 180A (17 de junio de 1946), en RTVE.es/Filmoteca, en línea, en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-180/1467239/> (Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).

NO-DO, núm. 916A (25 de julio de 1960), en RTVE.es/Filmoteca, en línea, en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-916/1469123/> (Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).

NO-DO, núm. 969B (31 de julio de 1961), en RTVE.es/FilMOTECA, en línea, en: <http://www.rtve.es/filMOTECA/no-do/not-969/1470504/> (Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).

NO-DO, núm. 1230A (1 de agosto de 1966), en RTVE.es/FilMOTECA, en línea, en: <http://www.rtve.es/filMOTECA/no-do/not-1230/1477309/> (Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).

*Parada en la I*, [CD], 1994, en AE: A40/E-057.

*Queridos cómicos. Aurora Bautista*: (Diego Galán, 1992), en FE.

*Queridos cómicos. Fernando Fernán Gómez*: (Diego Galán, 1992), en FE.

*Queridos cómicos. Lina Morgan*: (Diego Galán, 1992), en FE.

*Queridos cómicos. Rafaela Aparicio*: (Diego Galán, 1992), en FE.

Recital poético de Josita Hernán dedicado a sus amigos, [casete], s. f., en FPSY.

SAINT-PIERRE, Michel de: *Lourdes 1858-1958* (trad., y adapt. esp. Josita Hernán), [1 disco: 45 t; 17 cm], s. e., [1958].

## Cartelería

«“Amo a una actriz”», Gráficas Panadero, Albacete, 1945, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/159.

«“Amo a una actriz”», I. G. Viladot, Barcelona, 1946, en AMCP.

«“Amo a una actriz”», Impr. Peláez, Almería, 1946, en FE, fondo J. Hernán.

«“Ángela María”», Tip. Barberá, Castellón, 1943, en AMCP.

«“Ángela María”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003515> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

«“Ausencia”», Impr. Grafos, Madrid, [¿1951?], en FPSY.

«Casa Municipal de Cultura. Tomelloso», Impr. Mariano Ugena, Tomelloso, 1973, en FPSY.

«“Cristina Guzmán”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1950, en AMCP.

«“Don Juan Tenorio”», Impr. Borrás, Barcelona, [¿1944?], en FE, fondo J. Hernán.

«“Dos mujeres a las nueve”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1950, en AMCP.

«“Dos mujeres a las nueve”», Impr. Sur de R. Costa, Elche, [1950], en ADEL, en línea, en: [http://www.elche.me/sites/default/files/styles/marcaagua/public/pf462\\_0.jpg?itok=B7VzQZCt](http://www.elche.me/sites/default/files/styles/marcaagua/public/pf462_0.jpg?itok=B7VzQZCt) (Fecha de consulta: 5 de enero de 2017).

- «“El amor ha bajado del cielo”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1947, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003770> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“Escándalo en Nueva York”», Impr. Artes Gráficas de Toledo, Toledo, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“Guiñitos”», Gráficas Panadero, Albacete, 1947, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/118.
- «“Guiñitos”», Impr. Gutenberg, Jaén, 1946, en FE, fondo J. Hernán.
- «“Guiñitos”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003689> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «Fiesta mayor de Parets. Josita Hernán», Impr. Bachs, Mollet del Vallés, [¿1942?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Filigrana”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003009> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“Fino Lerma”», Impr. La Anunciadora Artística, Madrid, [¿1942?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Juanito”», Impr. A. Carmona, Córdoba, 1949, en AAIICC.
- «“La casa”», Gráficas Panadero, Albacete, 1947, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/119.
- «“La chica del gato”», Gráficas Panadero, Albacete, 1945, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/158.
- «“La chica del gato”», Tip. Barberá, Castellón, 1943, en AMCP.
- «“La chica del gato”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003516> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“La chica del gato”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003688> [Fecha de consulta: 3 de abril de 2016].
- «“La tonta del bote”», Impr. Álvarez G. Cuadrado, Sevilla, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“La tonta del bote”», Impr. San José, Linares, [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“La tonta del bote”», Tip. Barberá, Castellón, 1943, en AMCP.

- «“La tonta del bote”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003519> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“La tonta del bote”», Impr. Coronas, Pamplona, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“La tonta del bote”», Impr. Editorial Compostela, Santiago de Compostela, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“La tonta del bote”», Impr. Moderna, Bilbao, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“La tonta del bote”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1947, en BRM: DMUG 21293.
- «“Los pobrecitos”», Impr. J. L. López, Madrid, 1958, en FPSY.
- «“Los vestidos de la señora”», Tip. J. Barberá, Castellón, 1950, en AMCP.
- «“Mariquilla Terremoto”», Impr. S. Marcos, Madrid, [¿1945?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Naná”», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, 1943, en FPSY.
- «“Naná”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003518> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“No quiero, no quiero”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003687> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“Tambor y Cascabel”», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1943, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003517> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).
- «“Retazo”», Impr. *El Diario palentino*, Palencia, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“Retazo”», Impr. *El Faro de Vigo*, Vigo, [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Retazo”», Impr. Álvarez G. Cuadrado, Sevilla, 1941, en FE, fondo J. Hernán.
- «“Retazo”», Impr. J. Montero Rodríguez, El Ferrol del Caudillo (El Ferrol), [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Susana tiene un secreto”», Gráficas Barberá, Castellón, [1946], en AMCP.
- «“Susana tiene un secreto”», Gráficas Panadero, Albacete, 1945, en AHPA: 02.03.01.01.28971/028970/160.
- «“Susana tiene un secreto”», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Susana tiene un secreto”», Impr. San José, Linares, [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán.
- «“Susana tiene un secreto”», s. impr., [¿1945?], en FPSY.
- «Teatro Argensola», Impr. El Modelo Gráfico, Zaragoza, 1950, en FPSY.

«Teatro Princesa», Impr. Moderna, Quintanar, 1969, en ANF: 20040401/58.

«Teatro Rojas», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán.

«Una gran señora», Impr. Artes Gráficas Torres, Toledo, [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán.

«Una gran señora», I. G. Viladot, Barcelona, 1946, en AMCP.

«Una gran señora», Impr. S. Marcos, Madrid, [¿1945?], en FE, fondo J. Hernán.

«Una gran señora», Tip. J. Barberá, Castellón, 1946, en AMCP.

«Una gran señora», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1945, en BRM: DMUG 2020744.

«Una mujer desconocida», Tip. Jorge Valls, Murcia, 1947, en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003771> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

## Entrevistas

Luís Alarcos Llorech. Entrevista por correo electrónico (18-22 de octubre de 2014).

Miguel Ángel Almodóvar. Entrevista personal (13 de marzo de 2014).

Patxi Andión. Entrevista personal (Madrid, 24 de octubre de 2013).

Michèle André. Entrevista por correo electrónico (12 de febrero de 2014).

Fernando Arrabal. Entrevista personal (Madrid, 28 de mayo de 2016).

María Antonia de Aunós. Entrevista personal (María Antonia Morales Giraldo, Madrid, 15 de julio de 2017).

Dominique Bailly. Entrevista por correo electrónico (10 de febrero de 2014).

Jean Dalric. Entrevista por correo electrónico (11 de abril de 2016).

Natalia Figueroa. Entrevista personal (Madrid, 5 de noviembre de 2015).

Christine Gagnieux. Entrevista personal (París, 10 de febrero de 2014).

Diego Galán. Entrevista personal (Madrid, 11 de noviembre de 2013).

Elisa Ruiz García. Entrevista telefónica (17 de octubre y 7 de noviembre de 2014).

Nely García. Entrevista por correo electrónico (28 y 29 de agosto de 2014).

Mercedes García Diego. Entrevista por correo electrónico (5 de enero de 2015).

Nicole Gueden. Entrevista personal (París, 8 de febrero de 2014).

Patrick Hannais y Roseline Villaumé. Entrevista por correo electrónico (6 de abril de 2016).

Jacqueline Holtz. Entrevista personal (París, 8 de febrero de 2014).

Jeanne Houdart. Entrevista personal (París, 7 de febrero de 2014).

Soledad Jara. Entrevista personal (Madrid, 14 de octubre de 2015).

Rosalía Martínez Pérez y Rosa Morán Riego. Entrevista personal (Madrid, 26 de septiembre de 2014).

Felipe Montero y Conchita Valdivieso. Entrevista por correo electrónico (1 de octubre de 2014).

Gérard Ortega. Entrevista personal (Madrid, 15 de febrero de 2014).

José Manuel Parada. Entrevista personal (Madrid, 14 de enero de 2014).

Arcadio Pardo. Entrevista por correo electrónico (29 de agosto-28 de septiembre de 2014).

Anne-Marie Quentin y Manuel Bonnet. Entrevista personal (Versalles, 10 de febrero de 2014).

María Dolores Pradera. Entrevista telefónica (17 de enero de 2014).

Manuel Román. Entrevista personal (Madrid, 10 de octubre de 2013).

France Rumilly. Entrevista personal (París, 16 de abril de 2016).

Francisco Salazar y Antonio Yáñez. Entrevista personal (Madrid, 5 de mayo; 5 y 14 de septiembre; 15 de octubre de 2014; 13 de febrero de 2016).

Catherine Salviat. Entrevista personal (París, 6 de febrero de 2014).

Hernando Seguí. Entrevista telefónica (16 de septiembre de 2014).

Guy Shelley. Entrevista personal (París, 8 de febrero de 2014).

Alfonso Silván. Entrevista personal (Madrid, 29 de enero de 2014).

Georges Werler. Entrevista por correo electrónico (26 de enero de 2014).

Jean-Marie Winling. Entrevista personal (París, 9 de febrero de 2014).

## **Fotografías**

«“Aimée”», anón., [¿1956?], en FPSY.

«“Aimée” (I)», anón., [¿1956?], en FE, fondo J. Hernán: R-1249.

«“Aimée” (II)», anón., [¿1956?], en FE, fondo J. Hernán: R-1249.

«“Aimée” (III)», anón., [¿1956?], en FE, fondo J. Hernán: R-1249.

«Alcázar de San Juan, “Amargo”, de Lorca, julio 1967, “tournage”», Marlo Foto, [¿1967?], en FPCS.

«Alumnos del Conservatorio de París en Toledo», anón., [¿1959?], en FPNG.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (I)», Pitos, 1969, en AMA: 005764.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (II)», Pitos, 1969, en AMA: 005766.



«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (III)», Pitos, 1969, en AMA: 005810.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (IV)», Pitos, 1969, en AMA: 005811.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (V)», Pitos, 1969, en AMA: 005814.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (VI)», Pitos, 1969, en AMA: 005815.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (VII)», Pitos, 1969, en AMA: 005824.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (VIII)», Pitos, 1969, en AMA: 005865.

«“Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”», anón., [¿1969?], en FPCS.

«“Angelina...” de Jardiel, en el T. Comedia», anón., [¿1950?], en FE, fondo J. Hernán: R-1251.

«Antología popular con canciones y bailes», anón., [¿1965?], en FPGO.

«“Ausencia”. T. Benavente-Madrid», anón., [¿1951?], en FE, fondo J. Hernán: R-1255.

«Cambio de traje», anón., [¿1956?], en FPCV, y también en línea, en: <http://www.franciscovalladares.es/galeria-de-imagenes/te-y-simpatia> (fecha de consulta: 31 de diciembre de 2016).

«“Cariño”, Zarzuela. Madrid», anón., [¿1942?], en FE, fondo J. Hernán: R-1252.

«Casa de Josita Hernán», anón., s. f., en FPMA.

«Comida de los críticos en Lhardy», anón., [¿1930?], en FPSY.

«Con Collado. “Aimée”. Teatro de la Comedia», anón., [¿1956?], en FE, fondo J. Hernán: R-1249.

«Córdoba. P. Millán Astray. Armando Calvo», anón., [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán: R-1239.

«“Crepúsculo de julio”», Pitos, 1974, en FPAG.

«“El enfermo imaginario”», anón., [¿1958?], en FE, fondo J. Hernán: R-1236.

«“El enfermo imaginario”. Teatro Nacional Popular [sic] Madrid», anón., [¿1958?], en FE, fondo J. Hernán: R-1236.

«Escena de “Los pobrecitos”», anón., [¿1958?], en FE, fondo J. Hernán: R-1250.

«“Estampa sacramental del siglo XV”», Pitos, [¿1971?], en AMA: 005767.

«“Estampa sacramental del siglo XV”», anón., [¿1971?], en FPHV.

«“Estampa sacramental del siglo XV”», anón., [¿1971?], en FPJW.

«“Fábula sin remedio”», Pitos, 1974, en FPAG.

«Fans», anón., s. f., en FE, fondo J. Hernán: R-1239.

«Fin de la representación de “Ligazón”», Pitos, 1969, en AMA: 005765.

«Fin de la representación de “Farsa del engañado, apaleado y contento” ante El Doncel», anón., [¿1966?], en FPGO.

«Fin de la función en el Corral de Comedias de Almagro», Pitos, [¿1972?], en FPHV.

«“Fino Lerma”. T. Zarzuela. Madrid», anón., [¿1942?], en FE, fondo J. Hernán: R-1233.

«Función de teatro privada», anón., s. f., en FE, fondo J. Hernán: R-1241.

«“Grand Hotel”», Piorritz, [¿1932?], en AGA: 85F/01995, sobre 42.

«Huerta I», anón., s. f., en FPSY.

«Huerta II», anón., s. f., en FPSY.

«Huerta III», anón., s. f., en FPSY.

«Inicio de “El mundo de Dámaso”», anón., [¿1971?], en FPGS.

«Josita Hernán caracterizada como Doña Urraca en “Las mocedades del Cid”», anón., [¿1930?], en FPSY.

«Josita Hernán caracterizada como Leonor en “Los pobrecitos”», anón., [¿1958?], en FE, fondo J. Hernán: R-1250.

«Josita Hernán con un narguile», anón., s. f., en FPSY.

«Josita Hernán dirigiendo a sus alumnos (I)», anón., [¿1969?], en FPCS.

«Josita Hernán dirigiendo a sus alumnos (II)», anón., [¿1969?], en FPCS.

«Josita Hernán en la playa», anón., s. f., en FPSY.

«Josita Hernán en pijama», anón., s. f., en FPSY.

«Josita Hernán en una piragua», anón., s. f., en FPSY.

«Josita Hernán sobre un diván», anón., s. f., en FPSY.

«Josita Hernán y Rafael Durán en “La tonta del bote”», anón., [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán: R-1212.

«“Juanito”. Teatro Cómico», anón., [¿1949?], en FE, fondo J. Hernán: R-1240.

«“Juanito” (I)», anón., [¿1949?], en FE, fondo J. Hernán: R-1240.

«“Juanito” (II)», anón., [¿1949?], en FE, fondo J. Hernán: R-1240.

«“La dama boba” en TVE», anón., [¿1959?], en FPNG.

«“La serpiente azul”», anón., [¿1930?], en FE, fondo J. Hernán: R-1244.

«“La tonta del bote”», anón., [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán: R-1212.

«“Las aceitunas”», Pitos, [¿1972?], en FPHV.

«“Las llamas del convento”. Primer acto», anón., [¿1931?], en AGA: 85F/01997, sobre 42.

«“Las llamas del convento”. Segundo acto», anón., [¿1931?], en FE, fondo J. Hernán: R-1245.

«“Le défunt”», anón., [¿1969?], en FPCS.

«“Ligazón” (I)», Pitos, 1969, en AMA: 005763.

«“Ligazón” (II)», Pitos, 1969, en AMA: 005813.

«“Ligazón”», anón., [¿1969?], en FPCS.

«“Los majos de Cádiz”», anón., [¿1930?], en FE, fondo J. Hernán: R-1243.

«“Los milagros del jornal”», anón., [¿1965?], en FPSY.

«“Los misteriosos”», anón., [¿1930?], en FE, fondo J. Hernán: R-1247.

«“Los muertos vivos”. Teatro Infanta Beatriz. Madrid», Agencia Gráfica de Prens Donis, 1967, en FPCS.

«“Mariquilla Terremoto”», anón., [¿1945?], en FPSY.

«“No quiero, no quiero”», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1240.

«“No quiero, no quiero”», anón., [¿1946?], en FPSY.

«“No quiero, no quiero”, de Benavente», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1253.

«Pepita Samper. Miss España 1928. En el Caracol», M. Orrios, 1928, en FPSY.

«Representación de “Farsa del engañado, apaleado y contento”», anón., [¿1966?], en FPGO.

«Representación de “Farsa del engañado, apaleado y contento” ante El Doncel», anón., [¿1966?], en FPGO.

«Representación de “Nuestra señora”», anón., [¿1966?], en FPGO.

«“Tabernero, cruz y raya”», Pitos, [¿1971?], en AMA: 005812.

«“Tabernero, cruz y raya” (I)», anón., [¿1971?], en FPBQ.

«“Tabernero, cruz y raya” (II)», anón., [¿1971?], en FPBQ.

«Té a Magda Donato», anón., [¿1932?], en FPSY.

«Teatro Cómico», anón., [¿1949?], en FE, fondo J. Hernán: R-1240.

«Teatro Nacional Popular [sic] “Los pobrecitos”», anón., [¿1958?], en FE, fondo J. Hernán: R-1250.

«“Una aventura diplomática”», anón., [¿1931?], en FE, fondo J. Hernán: R-1242.

«“Una chica [sic] de ayer”», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer” (I)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer” (II)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer” (III)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer” (IV)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer” (V)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer” (VI)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer con Luis Peña”», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una muchacha de ayer”-Teatro Albéniz [sic] Madrid», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1235.

«“Una mujer desconocida” (I)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1234.

«“Una mujer desconocida” (II)», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1234.

«“Una mujer desconocida”. T. Cómic-Madrid», anón., [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán: R-1234.

### **Guiones cinematográficos**

DELGRÁS, Gonzalo y ROBLES, Margarita: *La tonta del bote*, s. e., 1939, en FE: G-3007.

QUADRENY, Ramón: *Muñequita*, s. e., 1939, en FE: G-3159.

ROBLES, Margarita: *Un viaje de novios*, s. d., en FE: G-2347.

ULLOA, Alejandro y José CASÍN: *La niña está loca*, s. d., en FE: G-1994.

### **Películas**

*Ángela es así* (Ramón Quadreny, 1944), en FE.

*¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon; Luis Buñuel, 1936), en FE.

*Una chica de opereta* (Ramón Quadreny, 1943), en FE.

*La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), en FE.

*Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), en FE.

*Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932), en FE.

*Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945), en FE.

*Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz-Castillo, 1946), en FE.

*El Libro de Buen Amor* (Tomás Aznar, 1974), en FE.

*Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1933), en FE.

*Muñequita* (Ramón Quadreny, 1940), en FE.

*Pimentilla* (Juan López de Valcárcel, 1941), en IVAC, núm. 00002577.

*El trece mil* (Ramón Quadreny, 1941), en FE.

## Programas de mano

- «Actuaciones en España de los alumnos del Conservatorio de París de Arte Dramáticos», s. impr., 1974, en FPRM.
- «Agrupación Artístico-Literaria del Teatro Gallego. Versos con faldas», s. impr., 1951, en FPSY.
- «Anthologie du théâtre classique espagnol», s. impr., [¿1962?], en AGA: 66/04462.
- «Biblioteca Española de París», s. impr., [¿1957?], en FPSY.
- «Biblioteca Española de París. Teatro», s. impr., París, 1959, en FPSY.
- «Breve historial de los actores de la Compañía», Impr. Murillo, Madrid, [¿1941?], en FPSY.
- «Círculo Juvenil Cinematográfico. El Cine y la Poesía», Gráficas Anzo, Madrid, 1953, en FE, fondo J. Hernán.
- «Biblioteca Española de París. Cinema-Club», s. impr., [París, 1961], en FE, fondo J. Hernán.
- «Biblioteca Española de París. Villancicos de Navidad dirigidos por Josita Hernán, s. impr., [París, 1959], en FPSY.
- «Collège d'Espagne. Recital de poésie espagnole», s. impr., [París, 1959], en FPSY.
- «Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», s. impr., [¿1965?], en FPGO.
- «Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París», s. impr., [1969], en FPSY.
- «Compañía del Conservatorio Nacional de París», Impr. M. Mata, Alcázar de San Juan, 1971, en FPGS.
- «Compañía del Conservatorio de París», s. impr., [¿1965?], en FPGO.
- «Compañía del Conservatorio de París», s. impr., [¿1969?], en ANF: 20040401/58.
- «Compañía del Conservatorio de París en su gira por España», s. impr., [¿1966?], en FJM: T-Pro-Con-N.
- «Compañía de Comedia de la estrella cinematográfica Josita Hernán», Impr. Murillo, Madrid, [¿1943?], en FPSY.
- «“Confidencias” y “El rey mudo”», s. impr., París, 1958, en AGA: 66/04385.
- «Coral del Liceo Español de París», s. impr., en FPSY.
- «Corral de Comedias de Almagro. V Ciclo de Teatro Clásico Español», s. impr., [¿1971?], en FPGS.
- «Diversas escenas de Teatro Español», s. impr., París, 1958, en AGA: 66/04385.

«“Don Juan Tenorio”», Impr. F. Vera, Sevilla, 1945, en FE, fondo J. Hernán.

«El alcalde de Toledo», s. impr., 1965, en FPGO.

«El Liceo Español de París», s. impr., [¿1963?], en FPMV.

«El Liceo Español de París. “La cabeza del dragón”», s. impr., [¿1964?], en FPSY.

«“El otro”», s. impr., [¿1970?], en AGA: 66/04450.

«“Era una vez en Bagdad”», s. impr., [¿1932?], en FJM: T-Pro-Muñ-E.

«“Estampa sacramental medieval”, “El mundo de Dámaso Alonso”, y “Tabernero, cruz y raya”», s. impr., 1971, en AGA: 66/04450.

«Fiestas de San Zenón, mártir», Tip. J. Tatjé, Arenys de Mar, 1942, en BPPFF, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00003771> (Fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

«“Genoveva Ambrieu”, de Philippe Heriat», s. impr., [¿1957?], en FJM: T-Pro-Car-G.

«Gran Teatro Lope de Vega», Gráficas Iglesias [Valladolid], 1951, en FJM: T-Pro-Lop-C.

«Grupo literario madrileño Adelfos», Impr. Garpaje, Aranjuez, 1952, en FPSY.

«Jardines del Prado, s. impr., 1960, en FPSY.

«Josita Hernán admirada y aplaudida actriz de teatro, cine y radio, sobre el original tema “Los cisnes”», s. impr., Alicante, 1948, en FPSY.

«Josita Hernán-Luis Peña», Impr. Garnero, Cartagena, 1945, en FE, fondo J. Hernán.

«Josita Hernán y Rafael Durán», Gráficas Velasco Hermanos, Murcia, [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán.

«La Carbonera», s. impr., [¿1958?], en FJM: T-Pro-Car-V.

«La Delegación local de Organizaciones del Movimiento presenta», Impr. M. Mata, Alcázar de San Juan, [¿1962?], en ANF: 20040401/58.

«La gran compañía de estrellas cinematográficas Josita Hernán-Luis Peña», Impr. Ramiro Gómez, Talavera de la Reina, [¿1945?], en FE, fondo J. Hernán.

«Las Direcciones Generales de Relaciones Culturales Francesa y Española», s. impr., [¿1966?], en FPGO.

«Lazarillo-TCE», s. impr., 1971, en FPGS.

«“Lo cursi”», Gráficas Cantabria, s. impr., 1951, en FJM: T-Pro-Bre-C.

«“Lo cursi”», Gráficas Roldán, Santander, 1951, en FJM: T-Pro-Per-C.

«“Lo cursi”», Impr. Rentería, s. impr., 1951, en FJM: T-Pro-Cam-C.

«Patrocinado por S.E. el embajador de Francia», s. impr., [¿1962?], en ANF: 20040401/58.

- «Salón de actos del Instituto Femenino de Enseñanza Media», s. impr., [Ávila, ¿1971?], en FPGS.
- «Teatro», s. impr., [¿1962?], en AGA: 66/04343, «Actividades y cursos en Biblioteca (1959-69)».
- «Teatro Argensola», Impr. Estudio Pignatelli, Zaragoza, [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán.
- «Teatro Cervantes», Impr. Gutenberg, Jaén, [¿1946?], en FE, fondo J. Hernán.
- «Teatro Cervantes», Impr. Peláez, Almería, 1946, en FE, fondo J. Hernán.
- «Teatro español en París», s. impr., en AGA: 66/04462.
- «Teatro español en París», s. impr., en FPSY.
- «Teatro español en París», s. impr., [París, 1963], en FPSY.
- «Teatro Gorriti», Impr. Broquetas-Calahorra, Calahorra, 1949, en MOAT.
- «Teatro Guerra», Impr. Montiel, Lorca, [¿1947?], en BDRM, en línea, en: <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00005932>. (Fecha de consulta 3 de abril de 2016).
- «Teatro Lara», s. impr., en FPSY.
- «Teatro Pérez Galdós», s. impr., 1949, en FPSY.
- «Teatro Principal», Impr. Estudio Lozano, Burgos, [¿1941?], en FE, fondo J. Hernán.
- «Teatro Principal. Compañía de Comedias Josita Hernán-Antonio Casal», Impr. José Pascual, Valencia, 1947, en FE, fondo J. Hernán.
- «Teatro Urquinaona. Josita Hernán», Impr. Romana, Barcelona, 1942, en FE, fondo J. Hernán.
- «Teatro Villamarta», Impr. Jerez Gráfico, 1945, en MOAT.
- «Semana del teatro español», s. impr., París, 1958, en FPSY.
- «“30 años y un día”», s. impr., 1955, en FPSY.
- «“Una gran señora”», Impr. Ramiro Gómez, Talavera de la Reina, 1945, en FPSY.
- «Una vez más, Josita Hernán», s. impr., [¿1965?], en FPGO.
- «“Vas a ser mi perdición”», s. impr., 1950, en FJM: T-Pro-Rei-V.

## VIII. CATÁLOGOS Y REPOSITARIOS

Arca. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues.

Archive.org.

Archivo Federico García Lorca.

Atzoko Prentsa Digitalia.

Base de Datos del CDT.

Base de Datos de Tesis Doctorales TESEO.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha.

Biblioteca Digital de Castilla y León.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Biblioteca Virtual del Principado de Asturias.

Catálogo bibliográfico del CSIC.

Catàleg del Fons bibliogràfic i audiovisual del Institut del Teatre.

Dialnet.

Europeana.

Gallica.

Gazeta: colección histórica.

Hemeroteca del Archivo Municipal de Cartagena.

Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Andalucía.

Hemeroteca Digital de *ABC*.

Hemeroteca Digital de la BNE.

Hemeroteca Digital del Centro de Documentación Teatral.

Hemeroteca de Gijón, Hemeroteca Digital de Murcia.

Hemeroteca de la Diputación de Huelva.

Jable. Archivo de Prensa Digital de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Portal de Archivos Españoles PARES.

Prensa Digitalizada de L'Arxiu Municipal de Girona.

Prensa Digitalizada de la Biblioteca-Hemeroteca del Ajuntament de Tarragona.

Proyecto Documentos para la Historia del Teatro Español, 1939-1945 (CDT).

Proyecto El Teatro Independiente en España, 1962-1980 (CDT).

Thèses.fr.

WorldCat.



# **ANEXOS**



## ANEXO I. Repertorio de las compañías y seguimiento cronológico de las giras teatrales de Josita Hernán<sup>1</sup>

### 1. COMPAÑÍA DE MARÍA GUERRERO Y FERNANDO DÍAZ DE MENDOZA (1929-1930)

#### 1.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Las mocedades del Cid*</i>	Guillén de Castro	Fernando Díaz de Mendoza y Aguado	R: 13-I-1930	16
<i>Las hogueras de San Juan</i>	Juan Ignacio Luca de Tena		R: 22-I-1930	19
<i>Sancho Avendaño</i>	Manuel Linares Rivas		E: 24-I-1930	9
<i>Malvaloca</i>	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero		R: 5-II-1930	11
<i>La Dolores</i>	José Feliú y Codina		R: 12-II-1930	20
<i>Ella o el diablo</i>	Rafael López de Haro		E: 14-II-1930	13
<i>Rondalla</i>	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero		R: 22-II-1930	9
<i>Los tres mosqueteros*</i>	Luis Fernández Ardavín y Valentín de Pedro		E: 1-III-1930	7
<i>Entre desconocidos</i>	Rafael López de Haro		R: 12-III-1930	10
<i>Concha la limpia</i>	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero		R: 18-III-1930	16
<i>La estrella de Sevilla</i>	Lope de Vega (adapt. Juan Eugenio Hartzenbusch)		R: 19-III-1930	9
<i>Peleles</i>	Francisco de Vía		E: 22-III-1930	12
<i>La vida es más</i>	Eduardo Marquina		R: 25-III-1930	6
<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina		R: 2-IV-1930	7
<i>Mensajero de paz</i>	Eusebio Blasco		R: 2-IV-1930	21

<sup>1</sup> Presentamos el desglose de funciones teatrales en las que intervino Josita Hernán como actriz y/o directora de escena. Cada título, sobre fondo blanco, refiere una función doble, en sesión de tarde y noche. La función única por la tarde figura en color verde, mientras que la de noche, aparece en azul. Este código de colores no es operativo para las giras de la compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París porque solo ofreció funciones únicas. Por último, el asterisco indica las obras en las que intervino Josita Hernán como actriz, por lo que este signo ortográfico solo aparece en aquellas compañías en las que fue contratada.

<i>El ladrón</i>	Henri Bernstein		R: 5-IV-1930	5
<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>	Eduardo Marquina		R: 6-IV-1930	4
<i>Mancha que limpia</i>	José Echegaray		R: 14-IV-1930	8

## 1.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Enero	Febrero	Marzo	Abril
Teatro Español (Madrid)					
1			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Peleles</i>
2			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Peleles</i>
					<i>El vergonzoso en palacio</i>
					<i>Mensajero de paz</i>
3			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Peleles</i>
					<i>Los tres mosqueteros</i>
4			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Peleles</i>
5			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>
			<i>Malvaloca</i>		<i>El ladrón</i>
6			<i>Malvaloca</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>
			<i>Sancho Avendaño</i>		<i>El ladrón</i>
7			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>
					<i>Peleles</i>
8			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>El ladrón</i>
					<i>Los tres mosqueteros</i>
9			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>
					<i>El ladrón</i>
10			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>
					<i>El ladrón</i>
11			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>El ladrón</i>
12			<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>Peleles</i>

		<i>La Dolores</i>	<i>Entre desconocidos</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>
13	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>El ladrón</i>
				<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>
14	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	<i>El ladrón</i>
				<i>Mancha que limpia</i>
15	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
		<i>Ella o el diablo</i>		
16	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
		<i>Sancho Avendaño</i>		
17	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
18	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
			<i>Concha la limpia</i>	
19	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
		<i>Ella o el diablo</i>	<i>La estrella de Sevilla</i>	
20	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
		<i>Sancho Avendaño</i>		
21	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
22	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
	<i>Las hogueras de San Juan</i>	<i>Rondalla</i>	<i>Pepeles</i>	
23	<i>Las mocedades del Cid</i>	<i>Rondalla</i>	<i>Pepeles</i>	
	<i>Las hogueras de San Juan</i>		<i>Los tres mosqueteros</i>	
24	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
			<i>Pepeles</i>	
25	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Rondalla</i>	<i>Pepeles</i>	
			<i>La vida es más</i>	
26	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Rondalla</i>	<i>Los tres mosqueteros</i>	
			<i>Pepeles</i>	
27	<i>Sancho Avendaño</i>		<i>Pepeles</i>	
			<i>Los tres mosqueteros</i>	
28	<i>Sancho Avendaño</i>	<i>Ella o el diablo</i>	<i>Pepeles</i>	

29	Sancho Avendaño		Los tres mosqueteros	
			Pepeles	
30	Sancho Avendaño		Pepeles	
31	Sancho Avendaño		Los tres mosqueteros	
			Pepeles	

## 2. COMPAÑÍA DE DRAMAS POLICIACOS CARALT (1930-1931)

### 2.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>El extraordinario caso del fiscal Freeman*</i>	Ramón Caralt Sanromá	Ramón Caralt Sanromá	E: 19-IX-1930	16
<i>El espía*</i>			R: 25-IX-1930	19
<i>La corte del rey Octavio*</i>			R: 3-X-1930	9
<i>K.29*</i>	Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel		E: 10-X-1930	11
<i>Los misteriosos*</i>	Ramón Caralt Sanromá		R: 16-X-1930	20
<i>Don Juan Tenorio*</i>	José Zorrilla		R: 25-X-1930	13
<i>Sherlock Holmes contra John Raffles*</i>	Lluís Millá y Guillermo X. Roura		R: 29-X-1930	9
<i>La diadema de la princesa*</i>	Ramón Caralt Sanromá		R: 4-XI-1930	7
<i>Herencia sangrienta</i>	Horacio Casois (Horacio Socías Rodríguez)		E: 7-XI-1930	10
<i>Fantoma*</i>	Amaro García Miranda y T. N. Claramora (Ramón Caralt)		R: 14-XI-1930	16
<i>Franz Hallers*</i>	Paul Lindau		R: 20-XI-1930	9
<i>Dictadura*</i>	Enrique López Alarcón y Fernando Alarcón		E: 27-XI-1930	12
<i>La mano gris*</i>	Ramón Caralt Sanromá		R: 4-XII-1930	6
<i>La cartera del muerto*</i>	Pedro Muñoz Seca		R: 8-XII-1930	7
<i>La serpiente azul*</i>	Ramón Caralt Sanromá		E: 10-XII-1930	21
<i>Los majos de Cádiz*</i>	Enrique de Alvear		E: 19-XII-1930	5
<i>Raffles*</i>	Gil Parrado (Antonio Palomero)		R: 24-XII-1930	4
<i>La banda de as de copas*</i>	Ramón Caralt Sanromá		E: 27-XII-1930	8

## 2.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
Teatro Pavón (Madrid)					
1			<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Dictadura</i>
			<i>El espía</i>		
2			<i>El espía</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Dictadura</i>
3			<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Franz Hallers</i>
			<i>La corte del rey Octavio</i>		
4			<i>El espía</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	<i>La mano gris</i>
			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	
5			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	<i>La mano gris</i>
			<i>El espía</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	
6			<i>El extraordinario caso...</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	<i>La mano gris</i>
			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	
7			<i>El espía</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	<i>Fantoma</i>
			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	<i>Fantoma</i>
					<i>La mano gris</i>
8			<i>El espía</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	<i>La cartera del muerto</i>
			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	
9			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	<i>La cartera del muerto</i>
			<i>El espía</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	
				<i>Herencia sangrienta</i>	
10			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	<i>La serpiente azul</i>
			<i>K.29</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	
11			<i>La corte del rey Octavio</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	<i>La serpiente azul</i>
			<i>K.29</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	
12			<i>K.29</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	<i>La serpiente azul</i>
			<i>El espía</i>		
13			<i>El espía</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	<i>La serpiente azul</i>

		<i>K.29</i>	<i>Los misteriosos</i>	
14		<i>El espía</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	<i>La cartera del muerto</i>
		<i>K.29</i>	<i>Fantoma</i>	<i>La serpiente azul</i>
				<i>La serpiente azul</i>
15		<i>K.29</i>	<i>Herencia sangrienta</i>	
			<i>Fantoma</i>	
16		<i>Los misteriosos</i>		
17		<i>K.29</i>	<i>Los misteriosos</i>	
		<i>Los misteriosos</i>	<i>Fantoma</i>	
18		<i>K.29</i>	<i>Los misteriosos</i>	
		<i>Los misteriosos</i>	<i>Fantoma</i>	
19	<i>El extraordinario caso del fiscal Freeman</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>Fantoma</i>	<i>La serpiente azul</i>
			<i>Los misteriosos</i>	<i>Los majos de Cádiz</i>
20	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>K.29</i>	<i>Fantoma</i>	<i>La serpiente azul</i>
		<i>Los misteriosos</i>	<i>Franz Hallers</i>	<i>Los majos de Cádiz</i>
21	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>K.29</i>	<i>Franz Hallers</i>	<i>La cartera del muerto</i>
		<i>Los misteriosos</i>	<i>Fantoma</i>	<i>La serpiente azul</i>
22	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>Fantomas</i>	<i>Los majos de Cádiz</i>
			<i>Franz Hallers</i>	<i>La cartera del muerto</i>
23	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>La diadema de la princesa</i>	<i>La serpiente azul</i>
			<i>Fantoma</i>	<i>Los majos de Cádiz</i>
			<i>Franz Hallers</i>	
24	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>Franz Hallers</i>	<i>Raffles</i>
			<i>Fantoma</i>	
25	<i>El espía</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>Fantoma</i>	<i>La serpiente azul</i>
	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Franz Hallers</i>	<i>La serpiente azul</i>
26	<i>El espía</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>Franz Hallers</i>	<i>Raffles</i>
	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>El espía</i>	<i>Fantoma</i>	<i>La serpiente azul</i>



		<i>Don Juan Tenorio</i>		
27	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Los misteriosos</i>	<i>Dictadura</i>	<i>La serpiente azul</i>
	<i>El espía</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>		<i>La banda de as de copas</i>
28	<i>El espía</i>	<i>El espía</i>	<i>Dictadura</i>	<i>Raffles</i>
	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>		<i>La banda de as de copas</i>
29	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>	<i>Dictadura</i>	<i>La banda de as de copas</i>
	<i>El espía</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>		
30	<i>El espía</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Dictadura</i>	<i>La banda de as de copas</i>
	<i>El extraordinario caso...</i>	<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>		
31		<i>Sherlock Holmes contra John Raffles</i>		<i>La banda de as de copas</i>
		<i>Don Juan Tenorio</i>		

### 3. COMPAÑÍA DE IRENE LÓPEZ HEREDIA Y MARIANO ASQUERINO (1931-1932)

#### 3.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Farsa y licencia de la reina castiza</i>	Ramón del Valle-Inclán	Ramón del Valle-Inclán y Mariano Asquerino	R: 7-X-1931	4
<i>La carroza del Santísimo</i>	Merimée (trad. Manuel Azaña)	Irene López Heredia y Mariano Asquerino	R: 7-X-1931	4
<i>La princesa del marrón Glacé</i>	Enrique Suárez de Deza		R: 9-X-1931	12
<i>Una gran señora</i>	Enrique Suárez de Deza		E: 16-X-1931	63
<i>El embrujado*</i>	Ramón del Valle-Inclán	Ramón del Valle-Inclán y Mariano Asquerino	E: 11-XI-1931	10
<i>Una aventura diplomática*</i>	Ludwig Bauer (adapt. Margarita Nelken y E. Foertsch)	Irene López Heredia y Mariano Asquerino	E: 21-XI-1931	39
<i>Las llamas del convento*</i>	Luis Fernández Ardavin		E: 9-XII-1931	54
<i>La mujer del día</i>	Paul Armont (trad. Enrique F. Gutiérrez Roig)		E: 9-I-1932	29
<i>Era una vez en Bagdad... *</i>	Eduardo Marquina	Eduardo Marquina y Mariano Asquerino	E: 10-II-1932	59

### 3.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo
Teatro Muñoz Seca (Madrid)							
1			Una gran señora	Una gran señora Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
2			Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
3			Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
4			Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
5			Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
6			Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
7	Farsa y licencia de la reina castiza La carroza del Santísimo		Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
8	Farsa y licencia... La carroza...		Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento		Era una vez...
9	La princesa del marrón Glacé		Una gran señora	Una aventura diplomática Las llamas del convento	La mujer del día		Era una vez...
10	La princesa...		Una gran señora	Una aventura diplomática Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez en Bagdad...	Era una vez...
11	La princesa...		Una gran señora El embrujado	Una aventura diplomática Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
12	La princesa...		Una gran señora El embrujado	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
13	La princesa...		Una gran señora El embrujado	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
14	La princesa...		Una gran señora El embrujado	Una aventura diplomática Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...

15		Una gran señora	Una aventura diplomática	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
		El embrujado	Las llamas del convento			
16	Una gran señora	Una gran señora	Una aventura diplomática	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
		El embrujado	Las llamas del convento			
17	Una gran señora	Una gran señora	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
		El embrujado				
18	Una gran señora	Una gran señora	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
		El embrujado				
19	Una gran señora	Una gran señora	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	Era una vez...
		El embrujado				
20	Una gran señora	Una gran señora	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	
		El embrujado				
21	Una gran señora	Una aventura diplomática	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	
22	Una gran señora	Una aventura...	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	
23	Una gran señora	Una aventura...	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	
24	Una gran señora	Una aventura...	Las llamas del convento	La mujer del día	Era una vez...	
25	Una gran señora	Una aventura...	Pipo, Pipa y el Dragón		Era una vez...	
			Las llamas del convento			
			Las llamas del convento			
26	Una gran señora	Una aventura...	Pipo, Pipa y el Dragón		Era una vez...	
			Las llamas del convento			
			Las llamas del convento			
27	Una gran señora	Una aventura...	Pipo, Pipa y el Dragón		Era una vez...	
			Las llamas del convento			
			Las llamas del convento			
28	Una gran señora	Una aventura...	Las llamas del convento		Era una vez...	
29	Una gran señora	Una aventura...	Las llamas del convento		Era una vez...	
30	Una gran señora	Una gran señora	Las llamas del convento			
		Una aventura...				

31	<i>Una gran señora</i>		<i>Las llamas del convento</i>			
----	------------------------	--	--------------------------------	--	--	--

#### 4. COMPAÑÍA DE ESPECTÁCULOS MODERNOS CARALT (1932-1933)

##### 4.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Grand Hotel</i> *	Arturo Mori	Ramón Caralt Sanromá	E: 24-IX-1932	23
<i>Jimmy el misterioso</i> *	Ramón Caralt Sanromá		R: 5-X-1932	4
<i>La serpiente azul</i> *			R: 7-X-1932	10
<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i> *	Enrique de Alvear		R: 12-X-1932	10
<i>La corte del rey Octavio</i> *	Ramón Caralt Sanromá		R: 18-X-1932	6

##### 4.2.Seguimiento de la compañía

Día / Mes	Septiembre	Octubre
1		<i>Grand Hotel</i>
2		<i>Grand Hotel</i>
3		<i>Grand Hotel</i>
4		<i>Grand Hotel</i>
5		<i>Jimmy el misterioso</i>
6		<i>Jimmy el misterioso</i>
7		<i>La serpiente azul</i>
8		<i>La serpiente azul</i>
9		<i>La serpiente azul</i>
10		<i>La serpiente azul</i>
11		<i>La serpiente azul</i>
12		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
13		<i>La serpiente azul</i>

		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
14		<i>La serpiente azul</i>
		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
15		<i>La serpiente azul</i>
		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
16		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
17		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
18		<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
		<i>La corte del rey Octavio</i>
19		<i>La corte del rey Octavio</i>
20		<i>La corte del rey Octavio</i>
21		<i>La corte del rey Octavio</i>
		<i>La cartera del muerto</i>
22		
23		
24	<i>Grand Hotel</i>	
25	<i>Grand Hotel</i>	
26	<i>Grand Hotel</i>	
27	<i>Grand Hotel</i>	
28	<i>Grand Hotel</i>	
29	<i>Grand Hotel</i>	
30	<i>Grand Hotel</i>	
31	<i>Grand Hotel</i>	

## 5. COMPAÑÍA DE COMEDIA JOSITA HERNÁN-RAFAEL DURÁN (1940-1941)

### 5.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>La tonta del bote</i> (nueva versión)	Pilar Millán Astray	Josita Hernán y Rafael Durán	E: 12-IV-1941	
<i>Yo creo en ti / ...Y así fue</i>	Luis Meléndez Pimentel		E: 13-IV-1941	
<i>Retazo</i>	Dario Niccodemi		R: 14-IV-1941	

### 5.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Abril	Mayo	Junio	Julio
1			-	<i>Retazo</i> (3 r.)	
2			-	Teatro Principal (Palencia)	
				-	
3			-	<i>Retazo</i>	Teatro Rosalía de Castro (La Coruña)
				<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote</i>
4			-		<i>La tonta del bote</i>
5					<i>Retazo</i>
					<i>La tonta del bote</i>
6			Teatro Argensola (Zaragoza)		<i>La tonta del bote</i>
			<i>La tonta del bote</i>		<i>Retazo</i>
7			-		-
8			-		Teatro Jofre (El Ferrol del Caudillo) (El Ferrol)
					<i>La tonta del bote</i>
9			-		<i>Retazo</i>
10			-		-

11		<i>La tonta del bote</i>		
		<i>Retazo</i>		
12	<b>Teatro Romea (Murcia)</b>	<i>La tonta del bote</i> (2 r.)		
	<i>Yo creo en ti</i>	<i>Retazo</i>		
13	<i>Yo creo en ti</i>		<b>Teatro Principal (Zamora)</b>	
			<i>La tonta del bote</i>	
14	<i>Retazo</i>		<i>La tonta del bote</i>	
15	<i>La tonta del bote</i>		<i>Retazo</i>	
16				
17			<b>Teatro Principal (León)</b>	
			<i>La tonta del bote</i>	
18			<i>Retazo</i>	
			<i>La tonta del bote</i>	
19	<b>Teatro Monumental (Alicante)</b>			
	<i>...Y así fue</i>			
20	<i>...Y así fue</i>		<b>Teatro García Barbón (Vigo)</b>	
	<i>Retazo</i>		<i>La tonta del bote</i>	
21	<i>La tonta del bote</i>	<b>Teatro Arriaga (Bilbao)</b>	<i>Retazo</i>	
		<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote</i>	
22		<i>La tonta del bote</i> (3 r.)	-	
23		<i>Retazo</i>		
		<i>La tonta del bote</i>		
24	<b>Teatro Eslava (Valencia)</b>	-	<b>Teatro Principal (Pontevedra)</b>	
	-		<i>La tonta del bote</i>	
25	-	-	<i>Retazo</i>	
26	-		<i>La tonta del bote</i>	
27	<i>La tonta del bote</i> (3 r.)		<b>Teatro Principal (Santiago de Compostela)</b>	
			<i>La tonta del bote</i>	
28	<i>La tonta del bote</i>	<b>Teatro Gayarre (Pamplona)</b>	<i>Retazo</i>	

		<i>La tonta del bote</i>		
29	-	<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote</i> (3 r.)	
		<i>Retazo</i>		
30	-	<i>Retazo</i>	-	
		<i>La tonta del bote</i>		
31	-	Teatro Principal (Burgos)		
		<i>La tonta del bote</i>		

## 6. GRAN COMPAÑÍA DE COMEDIA DE JOSITA HERNÁN (1941-1942)

### 6.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>La tonta del bote</i>	Pilar Millán Astray	Josita Hernán	R: 18-X-1941	68
<i>Escándalo en Nueva York</i>	María Linares Becerra y <i>Daniel España</i>		E: 19-X-1941	16
<i>Topolino</i>	Antonio Paso (hijo) y Nicolás Navarro		E:11-XI-1941	39
<i>La Cuscurrita</i>	Pilar Millán Astray		E: 12-XI-1941	14
<i>Retazo</i>	Dario Niccodemi		R: 22-XI-1941	53
<i>La chica del gato</i>	Carlos Arniches		R: 26-XI-1941	67
<i>La princesita Blanca Nieves</i>	Cecilia Mantua		E: 25-XII-1941	2
<i>¡Cariño!</i>	Antonio Quintero		E: 13-II-1942	47
<i>Fino Lerma</i>	José de la Cueva		E: 6-III-1942	29
<i>Tambor y cascabel</i>	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero		R: 20-III-1942	37
<i>Naná</i>	Pilar Millán Astray		E: 9-V-1942	17
<i>Cita</i>	José Escobar		E: 26-VI-1942	1
<i>Gastos secretos</i>	Valentín Moragas Roger		E: 30-VI-1942	1



## 6.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero
1					<i>La Cuscurrita</i>	<i>La chica del gato</i>
2						<i>La chica del gato</i>
3						<i>La chica del gato</i>
4						<i>La chica del gato</i>
5				Teatro Cervantes (Ceuta) <i>La tonta del bote</i>		<i>La chica del gato</i>
6				<i>Topolino</i>		<i>La chica del gato</i>
7			Teatro Duque de Rivas (Córdoba) <i>La tonta del bote</i>	<i>Topolino</i> <i>Escándalo en Nueva York</i> <i>Escándalo en Nueva York</i>		<i>La chica del gato</i>
8			<i>Escándalo en Nueva York</i>	<i>La Cuscurrita</i>		<i>La chica del gato</i>
9			<i>La tonta del bote</i>	<i>La chica del gato</i>		<i>La chica del gato</i>
10			<i>Escándalo en Nueva York</i> <i>La tonta del bote</i>	<i>Retazo</i>		<i>La chica del gato</i>
11			<i>Topolino</i>			<i>La chica del gato</i>
12			<i>La Cuscurrita</i>			<i>La chica del gato</i>
13				Teatro San Fernando (Sevilla) <i>La tonta del bote</i>		<i>¡Cariño!</i>
14				<i>La tonta del bote</i>		<i>¡Cariño!</i>
15				-	Teatro de la Zarzuela (Madrid) <i>La tonta del bote</i>	<i>¡Cariño!</i>
16				<i>Retazo</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>¡Cariño!</i>
17				<i>Retazo</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>¡Cariño!</i>
18		Teatro Rojas (Toledo) <i>La tonta del bote</i>	Teatro Cervantes (Málaga) <i>La tonta del bote</i>	<i>Escándalo en Nueva York</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>¡Cariño!</i>

19	<i>Escándalo en Nueva York</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>Escándalo en Nueva York</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
	<i>La tonta del bote</i>				
20		<i>Topolino</i>	<i>Escándalo en Nueva York</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
			<i>Topolino</i>		
21		<i>Topolino</i>	<i>Topolino (3 r.)</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
22		<i>Retazo</i>	<i>Topolino</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño! (3 r.)</i>
23		<i>Escándalo en Nueva York (3 r.)</i>		<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
24		<i>Escándalo en Nueva York</i>	<i>Topolino</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
25		<i>La Cuscurrita</i>	<i>La princesita Blanca Nieves</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
			<i>Retazo</i>		
			<i>La chica del gato</i>		
26		<i>La chica del gato</i>	<i>La princesita...</i>	<i>Retazo</i>	<i>¡Cariño!</i>
			<i>La chica del gato</i>		
			<i>La chica del gato</i>		
27			<i>La chica del gato</i>		<i>¡Cariño!</i>
28			<i>La chica del gato (3 r.)</i>		<i>¡Cariño!</i>
29			<i>La Cuscurrita</i>		
30			<i>La Cuscurrita</i>		
31			<i>La Cuscurrita</i>	<i>La chica del gato</i>	

Día	Mes	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio
1		<i>¡Cariño! (3 r.)</i>		<i>Topolino</i>	<i>La tonta del bote</i>	
2		<i>¡Cariño!</i>		<i>Topolino</i>	<i>La tonta del bote</i>	
3		<i>¡Cariño!</i>		<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote</i>	
4		<i>¡Cariño!</i>		<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote (3 r.)</i>	
5		<i>¡Cariño!</i>		<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote</i>	<b>Teatro Municipal (Gerona)</b>
						<i>La chica del gato</i>

					<i>La tonta del bote</i>
6	<i>Fino Lerma</i>		<i>La tonta del bote</i>	<i>Tambor y cascabel</i>	
7	<i>Fino Lerma (3 r.)</i>		<i>¡Cariño!</i>	<i>Tambor y cascabel (3 r.)</i>	
8	<i>Fino Lerma</i>		<i>¡Cariño!</i>	<i>Tambor y cascabel</i>	Cinema Recreo (Tarrasa)
	<i>Fino Lerma</i>				<i>La tonta del bote</i>
9	<i>Fino Lerma</i>		<i>Nana</i>	<i>Topolino</i>	Teatro Sala Merced (Arenys de Mar)
					<i>La tonta del bote</i>
10	<i>Fino Lerma</i>		<i>Nana</i>	<i>Topolino</i>	
11	<i>Fino Lerma</i>		<i>Nana</i>	<i>Topolino</i>	Teatro Mercantil (Igualada)
					<i>La tonta del bote</i>
					<i>La chica del gato</i>
12	<i>Fino Lerma</i>		<i>Nana</i>	<i>Topolino</i>	<i>La tonta del bote (3 r.)</i>
13	<i>Fino Lerma</i>		<i>Fino Lerma</i>	<i>Topolino</i>	Cine Arenas (Barcelona)
					<i>La tonta del bote</i>
14	<i>Fino Lerma</i>		<i>Fino Lerma</i>	<i>Topolino (3 r.)</i>	
15	<i>Fino Lerma (3 r.)</i>		Teatro Odeón (Huesca)	<i>Topolino</i>	
			<i>La tonta del bote</i>		
16	<i>Fino Lerma</i>		Teatro Urquinaona (Barcelona)	<b>Retazo</b>	
			<b>La chica del gato</b>		
17	<i>Retazo</i>		<i>La chica del gato (3 r.)</i>	<i>Retazo</i>	
18	<i>Retazo</i>		<i>La chica del gato</i>	<i>Retazo</i>	
19	<i>Retazo</i>		<i>La chica del gato</i>	<i>Retazo</i>	
20	<i>Tambor y cascabel</i>		<i>La chica del gato</i>	<i>Retazo</i>	
21	<i>Tambor y cascabel</i>		<i>La chica del gato</i>	<i>Retazo (3 r.)</i>	
22	<i>Tambor y cascabel (3 r.)</i>		<i>La chica del gato</i>	<i>Retazo (3 r.)</i>	
23	<i>Tambor y cascabel</i>		<i>La chica del gato</i>	<i>Retazo</i>	
				<i>Retazo</i>	
				<i>La chica del gato</i>	
24	<i>Tambor y cascabel</i>	Teatro Principal	<i>La chica del gato (3 r.)</i>	<i>Retazo (3 r.)</i>	

		(Zaragoza)			
		<i>Tambor y cascabel</i>			
25	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>La chica del gato</i> (3 r.)	<i>Retazo</i>	
26	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>Nana</i>	
				<i>Cita</i>	
27	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>Nana</i>	
28	<i>Tambor y cascabel</i>	<i>La chica del gato</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>Nana</i> (3 r.)	
29	<i>Tambor y cascabel</i> (3 r.)	<i>La chica del gato</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>Nana</i> (3 r.)	Salón Moderno (Tarragona)
					<i>La tonta del bote</i>
30		<i>Topolino</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>La chica del gato</i>	Teatro Fortuny (Reus)
				<i>Gastos secretos</i>	<i>La tonta del bote</i>
31		<i>Topolino</i>	<i>La tonta del bote</i> (3 r.)		

## 7. COMPAÑÍA DE COMEDIA DE JOSITA HERNÁN (1942-1943)

### 7.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Nana</i>	Pilar Millán Astray	Josita Hernán	R: 24-I-1943	6
<i>La chica del gato</i>	Carlos Arniches		R: 28-I-1943	38
<i>Ángela María</i>			R: 9-II-1943	26
<i>La tonta del bote</i>	Pilar Millán Astray		R: 10-II-1943	44
<i>Al borde del camino</i>	Jean-Jacques Bernard		E: 11-II-1943	1
<i>Tambor y Cascabel</i>	Joaquín y Serafin Álvarez Quintero		R: 19-II-1943	12
<i>Escuela de millonarias</i>	Enrique Suárez de Deza		R: 30-IV-1943	15

## 7.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Octubre	Noviembre	Enero	Febrero
1			<i>Don Juan Tenorio</i> (3 r.)		
2					
3			<i>Don Juan Tenorio</i>		
4					
5					
6					
7					
8					Cine-teatro Circo (Cartagena)
					<i>La chica del gato</i>
9					<i>Ángela María</i>
10					<i>La tonta del bote</i>
11					<i>La tonta del bote</i>
					<i>Al borde del camino</i>
12					Teatro Principal (Alicante)
					<i>Ángela María</i>
13					<i>La tonta del bote</i>
14					<i>La tonta del bote</i> (3 r.)
15					<i>La chica del gato</i>
16					
17					
18					Teatro Cervantes (Almería)
					<i>Ángela María</i>
19					<i>Tambor y Cascabel</i>
20					<i>La tonta del bote</i>
21					<i>La chica del gato</i>
22					
23					

24				Teatro Rojas (Toledo)	
				<i>Naná</i>	
25					Teatro Ruzafa (Valencia)
					<i>Ángela María</i>
26					<i>Ángela María</i>
27					<i>Ángela María</i>
28	Teatro Fuencarral (Madrid)			Teatro Romea (Murcia)	<i>Ángela María</i> (3 r.)
	<i>Don Juan Tenorio</i>			<i>La chica del gato</i>	
29	<i>Don Juan Tenorio</i>			<i>La chica del gato</i>	
30	<i>Don Juan Tenorio</i>				
31	<i>Don Juan Tenorio</i>				

Día	Mes	Marzo	Abril	Mayo	Diciembre
1		<i>La chica del gato</i>		<i>Escuela de millonarias</i>	
2		<i>La chica del gato</i>		<i>Escuela de millonarias</i> (3 r.)	
3		<i>La chica del gato</i>		<i>La tonta del bote</i>	
4		<i>La chica del gato</i>		<i>La tonta del bote</i>	
5		<i>La tonta del bote</i>		<i>La tonta del bote</i>	
6		<i>La tonta del bote</i>		<i>La tonta del bote</i>	
7		<i>La tonta del bote</i> (3 r.)	Teatro Romea (Murcia)	<i>Tambor y Cascabel</i>	
		<i>La tonta del bote</i>	<i>Ángela María</i>		
8			<i>La chica del gato</i>	<i>La tonta del bote</i>	
9		<i>Naná</i>	<i>Tambor y Cascabel</i>	<i>La tonta del bote</i> (3 r.)	
10		<i>Tambor y Cascabel</i>	<i>Naná</i>		
11		<i>Tambor y Cascabel</i>	<i>La tonta del bote</i>		
12		Teatro Principal (Castellón)			
		<i>Ángela María</i>			
13		<i>La tonta del bote</i>		Teatro Principal (Burgos)	
				<i>Ángela María</i>	

14	<i>La chica del gato</i>		<i>Escuela de millonarias</i>	
15			<i>Tambor y Cascabel</i>	
16			<i>Escuela de millonarias</i>	
			<i>La chica del gato</i>	
			<i>La chica del gato</i>	
17			<i>La tonta del bote</i>	
18				
19				
20			Teatro Lope de Vega (Valladolid)	
			<i>Ángela María</i>	
21			<i>Escuela de millonarias</i>	
22			<i>La tonta del bote</i>	
23			<i>La tonta del bote</i>	
24		Teatro Principal (Zaragoza)	<i>La chica del gato</i>	
		<i>Ángela María</i>		
25		<i>Ángela María</i> (3 r.)	<i>Escuela de millonarias</i>	Teatro Fortuny (Reus)
26				<i>La chica del gato</i>
				Círculo de Igualada (Igualada)
				<i>La chica del gato</i>
27		<i>Ángela María</i>	Gran Teatro (Cáceres)	<i>Ángela María</i>
				Teatro Bohemio (Barcelona)
28		<i>La chica del gato</i>		<i>La chica del gato</i>
29		<i>La chica del gato</i>		Teatro Moderno (Tarragona)
30		<i>Escuela de millonarias</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>La chica del gato</i>
31				

## 8. COMPAÑÍA DE COMEDIA JOSITA HERNÁN-LUIS PEÑA (1945-1946)

### 8.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Susana tiene un secreto</i>	Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura	Josita Hernán	R: 24-VII-1945	34
<i>La chica del gato</i>	Carlos Arniches		R: 31-VII-1945	45
<i>Mariquilla Terremoto</i>	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero		R: 7-VIII-1945	22
<i>¡No quiero, no quiero!</i>	Jacinto Benavente		R: 14-VIII-1945	48
<i>Una gran señora</i>	Enrique Suárez de Deza		R: 23-VIII-1945	74
<i>Guiñitos</i>	Robert Pleasant Joke		R: 3-IX-1945	35
<i>Amo a una actriz</i>	Ladislav Fodor		R: 11-IX-1945	55
<i>Sol de España</i>	Pilar Millán Astray		E: 24-XI-1945	6
<i>Una muchacha de ayer</i>	Francisco Prada Blasco y Juan Valls-Vollart		E: 24-XII-1945	9
<i>La tonta del bote</i>	Pilar Millán Astray		R: 4-I-1946	24
<i>Una mujer desconocida</i>	Mercedes Ballesteros		E: 28-V-1946	26

### 8.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
1			<i>La chica del gato</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Amo a una actriz</i> <i>Una gran señora</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	
2			<i>La chica del gato</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Una gran señora</i> <i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	Teatro San Ildefonso (Linares) <i>Amo a una actriz</i>
3			<i>La chica del gato</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	-
4			<i>La chica del gato</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Guiñitos</i>
5			<i>La chica del gato</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>		<i>Susana tiene un secreto</i>



				<i>Susana tiene un secreto</i>		
6			<i>Guiñitos</i>	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Amo a una actriz</i>	
7		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Guiñitos</i>		<i>La chica del gato</i>	
8		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>La chica del gato</i>	<i>La chica del gato</i>	
				<i>Guiñitos</i>		
9		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>Susana tiene un secreto</i>	
				<i>La chica del gato</i>		
10		<i>Mariquilla Terremoto</i>			<i>Susana tiene un secreto</i>	
11		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<b>Teatro Romea (Murcia)</b>	<i>Susana tiene un secreto</i>	<b>Teatro Arriaga (Bilbao)</b>
				<i>Una gran señora</i>		<i>Guiñitos</i>
12		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	-	<i>Guiñitos</i>
13		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<b>Teatro Villamarta (Jerez de la Frontera)</b>	<i>Amo a una actriz</i>
					<i>Amo a una actriz</i>	
14		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>La chica del gato</i>	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Amo a una actriz</i>
15		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>Amo a una actriz</i>
16		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<b>Teatro Circo (Cartagena)</b>		<i>Guiñitos</i>
				<i>Una gran señora</i>		<i>Amo a una actriz</i>
						<i>Amo a una actriz</i>
17		<i>¡No quiero, no quiero!</i>		<i>Amo a una actriz</i>	<b>Teatro Duque de Rivas (Córdoba)</b>	-
					<i>Amo a una actriz</i>	
18		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>La chica del gato</i>
					<i>La chica del gato</i>	
19		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<b>Teatro Mariana (Talavera de la Reina)</b>		<i>La chica del gato</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>
			<i>Una gran señora</i>			
20		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>La chica del gato</i>		<i>Guiñitos</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>
21		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Susana tiene un secreto</i>		<b>Teatro-cine Albéniz (Málaga)</b>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>

					<i>Amo a una actriz</i>	
22		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Mariquilla Terremoto</i>		<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>
23		<i>Una gran señora</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>		<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>La chica del gato</i>
						<i>¡No quiero, no quiero!</i>
						<i>¡No quiero, no quiero!</i>
24	<b>Teatro Rialto (Madrid)</b>	<i>Una gran señora</i>	<b>Teatro Principal (Valencia)</b>		<i>Guiñitos</i>	<i>Mariquilla Terremoto</i>
	<i>Susana tiene un secreto</i>		<i>Una gran señora</i>		<i>Sol de España</i>	
25	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Una gran señora</i>		<i>Sol de España</i>	<i>Mariquilla Terremoto</i>
						<i>La chica del gato</i>
						<i>La chica del gato</i>
26	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Una gran señora</i>	<b>Teatro Circo (Albacete)</b>	<i>La chica del gato</i>	<i>La chica del gato</i>
				<i>Amo a una actriz</i>		
27	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Susana tiene un secreto</i>		<i>Una gran señora</i>
28	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Amo a una actriz</i>	<i>La chica del gato</i>		<i>Una gran señora</i>
29	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Amo a una actriz</i>			<i>Una muchacha de ayer</i>
30	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	<i>Una gran señora</i>	<b>Gran Teatro Cervantes (Sevilla)</b>		-
			<i>Amo a una actriz</i>	<i>Amo a una actriz</i>		
31	<i>La chica del gato</i>	<i>Una gran señora</i>		<i>Don Juan Tenorio</i>		<i>Una muchacha de ayer</i>

Día	Mes	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
1		<i>Una gran señora (3 r.)</i>		<i>Una gran señora</i>		<b>Teatro Cervantes (Almería)</b>	<i>Una mujer desconocida</i>
						<i>Una gran señora</i>	
2		<i>Susana tiene un secreto</i>	<b>Teatro Principal (Castellón)</b>	<i>La tonta del bote</i>		<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una mujer desconocida</i>
			<i>La tonta del bote</i>				
3		<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>La tonta del bote</i>		<i>Amo a una actriz</i>	<i>Una mujer desconocida</i>

			<i>La chica del gato</i>			
			<i>La chica del gato</i>			
4	<i>La tonta del bote</i>	<i>Amo a una actriz</i>			<i>Mariquilla Terremoto</i>	<i>Una mujer desconocida</i>
5	<i>La tonta del bote</i>	<i>Una gran señora</i>			<i>La tonta del bote</i>	<i>Una mujer desconocida</i>
6		Cinema Victoria (Teruel)				<i>Una mujer desconocida</i>
		<i>La tonta del bote</i>				
		<i>La tonta del bote</i>				
7						<i>Una mujer desconocida</i>
8	Teatro Principal (Zaragoza)	<i>Susana tiene un secreto</i>				<i>Una mujer desconocida</i>
	<i>Amo a una actriz</i>					
9	<i>Amo a una actriz</i>	<i>Una gran señora</i>				<i>Una mujer desconocida</i>
10	<i>Una gran señora</i>					
11	<i>Una gran señora</i>					
12	<i>La tonta del bote</i>					
13	<i>La tonta del bote</i> (3 r.)					
14		Teatro Gaztambide (Tudela)			Teatro Cómico (Madrid)	
		-			<i>Una gran señora</i>	
15	<i>Una muchacha de ayer</i>				<i>Una gran señora</i>	
16	<i>Una muchacha de ayer</i>				<i>Una gran señora</i>	
17	<i>Una muchacha de ayer</i>				<i>Una gran señora</i>	
18	<i>Sol de España</i>				<i>Una gran señora</i>	
19	<i>La chica del gato</i>				<i>Una gran señora</i>	
20	<i>La chica del gato</i> (3 r.)	Teatro Bretón de los Herreros (Logroño)		Teatro Rojas (Toledo)	<i>Una gran señora</i>	
		<i>Una gran señora</i>		<i>Una gran señora</i>		

21	-	<i>Amo a una actriz</i>		<i>Susana tiene un secreto</i>	<i>Una gran señora</i>	
22		<i>Guiñitos</i>		<i>Amo a una actriz</i>	<i>Una gran señora</i>	
					<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
23		<i>La chica del gato</i>			<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
24	Teatro Olimpia (Huesca)	<i>La tonta del bote</i>			<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
	<i>Mariquilla Terremoto</i>					
25				Teatro Cervantes (Jaén)	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
				<i>La tonta del bote</i>		
26		Teatro Goyarre (Pamplona)		-	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
		<i>Amo a una actriz</i>				
27		<i>Mariquilla Terremoto</i>		-	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
28		<i>Guiñitos</i>		-	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
					<i>Una mujer desconocida</i>	
29				<i>Guiñitos</i>	<i>Una mujer desconocida</i>	
30	Teatro Victoria (Lérida)				<i>Una mujer desconocida</i>	
	<i>Una gran señora</i>					
31					<i>Una mujer desconocida</i>	

## 9. COMPAÑÍA DE COMEDIA JOSITA HERNÁN-ANTONIO CASAL (1946-1947)

### 9.1.Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Mary, la insoportable</i>	Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura	Salvador Soler-Marí	R: 2-IX-1946	32
<i>Una muchacha de ayer</i>	Francisco Prada Blasco y Juan Valls-Vollart		R: 9-IX-1946	6
<i>Pigmalión</i>	George Bernard Shaw		R: 25-IX-1946	16
<i>¡No quiero, no quiero!</i>	Jacinto Benavente		R: 27-IX-1946	30
<i>Una mujer desconocida</i>	Mercedes Ballesteros		R: 28-IX-1946	8
<i>La tonta del bote</i>	Pilar Millán Astray		R: 29-IX-1946	15
<i>El amor ha bajado del cielo</i>	Vicente Escrivá y Vicente Vila-Belda		R: 30-IX-1946	36
<i>Guiñitos</i>	Robert Pleasant Joke		R: 15-XI-1946	21
<i>Un hombre de negocios</i>	Manuel López Marín y Luis García Sicilia		R: 17-XI-1946	10
<i>Cuando sueñan los maridos</i>			R: 18-XI-1946	4
<i>La casa</i>	José María Pemán		R: 14-II-1947	15
<i>Un marido con descuento</i>	Trini Mollar		R: 21-II-1947	4

### 9.2.Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
1				<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i> (3 r.)
2		Teatro Madrid (Madrid)		<i>La tonta del bote</i>	-
		<i>Mary, la insoportable</i>		<i>Don Juan Tenorio</i>	
3		<i>Mary, la insoportable</i>		<i>La tonta del bote</i> (3 r.)	Teatro Olimpia (Huesca)
					<i>El amor ha bajado del cielo</i>
4		<i>Mary, la insoportable</i>			<i>¡No quiero, no quiero!</i>
5		<i>Mary, la insoportable</i>			Teatro Victoria (Lérida)

				<i>El amor ha bajado del cielo</i>
6	<i>Mary, la insoportable</i>		Nuevo Teatro (Vitoria)	<i>Mary, la insoportable</i>
			<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
7	<i>Mary, la insoportable</i>		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>La tonta del bote</i>
8	<i>Mary, la insoportable</i>		<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>La tonta del bote</i>
				<i>Guiñitos</i>
9	<i>Una muchacha de ayer</i>		Teatro Gayarre (Pamplona)	
			<i>Pígalión</i>	
10	<i>Una muchacha de ayer</i>		<i>Don Juan Tenorio</i>	Cinema Victoria (Teruel)
				-
11	<i>Una muchacha de ayer</i>			<i>Mary, la insoportable</i>
12			<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Un hombre de negocios</i>
13			<i>El amor ha bajado del cielo</i>	<i>Guiñitos</i>
14			<i>Mary, la insoportable</i>	Teatro Principal (Castellón)
				<i>El amor ha bajado del cielo</i>
15			<i>Guiñitos</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>
16		Teatro Liceo (Guadalajara)	<i>La tonta del bote</i>	-
		-		
17			<i>La tonta del bote</i>	
			<i>Un hombre de negocios</i>	
18			<i>Cuando sueñan los maridos</i>	
19				
20				
21			Teatro Bretón de los Herreros (Logroño)	
			<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
22		Teatro Ayala (Bilbao)	<i>Cuando sueñan los maridos</i>	

		<i>El amor ha bajado del cielo</i>		
23		<i>El amor ha bajado del cielo</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
24		<i>Mary, la insoportable</i>	<i>Guiñitos</i>	
25	<b>Gran Teatro de Córdoba</b>	<i>Mary, la insoportable</i>		
	<i>Pígmalión</i>			
26	<i>Mary, la insoportable</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<b>Teatro Principal (Zaragoza)</b>	
			<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
27	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>¡No quiero, no quiero! (3 r.)</i>	<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
28	<i>Una mujer desconocida</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	<i>Pígmalión</i>	
29	<i>La tonta del bote</i>	<i>Una mujer desconocida</i>	<i>Pígmalión</i>	
30	<i>El amor ha bajado del cielo</i>	<i>Una mujer desconocida</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
31		<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>¡No quiero, no quiero!</i>	

Día	Mes	<b>Enero</b>	<b>Febrero</b>	<b>Marzo</b>
1		<b>Teatro Romea (Murcia)</b>	<i>Mary, la insoportable</i>	
		<i>Mary, la insoportable</i>		
2		<i>El amor ha bajado del cielo</i>	<i>Mary, la insoportable</i>	
3		<i>Una mujer desconocida</i>	-	
4		<i>La tonta del bote</i>	<i>Guiñitos</i>	<b>Teatro Circo (Albacete)</b>
				<i>Mary, la insoportable</i>
5		<i>Pígmalión</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>Guiñitos</i>
6		<i>Guiñitos</i>	<i>Guiñitos</i>	<i>La casa</i>
7		<b>Teatro Guerra (Lorca)</b>	<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
		-		
8		-	<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
9			<i>Guiñitos</i>	
			<i>El amor ha bajado del cielo</i>	

		<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
10		<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
11		<i>El amor ha bajado del cielo</i>	
12		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
13		<i>¡No quiero, no quiero!</i>	
14		<i>La casa</i>	<b>Teatro Cervantes (Ciudad Real)</b>
15		<i>La casa</i>	
16		<i>La casa (3 r.)</i>	
17		<i>La casa</i>	
18		<i>La casa</i>	<b>Teatro Bretón de los Herreros (Salamanca)</b>
		<i>Pígmalión</i>	<i>Mary, la insoportable</i>
19		<i>Pígmalión</i>	<i>La casa</i>
20		<i>Pígmalión</i>	<i>Guiñitos</i>
21		<i>Un marido con descuento</i>	<i>Un hombre de negocios</i>
22		<i>Un marido con descuento</i>	
		<i>Un hombre de negocios</i>	
23		<i>Un hombre de negocios (3 r.)</i>	
24			
25			
26		<b>Teatro Circo (Alcoy)</b>	
		-	
27			
28			
29			
30	<b>Teatro Principal (Valencia)</b>		
	<i>Mary, la insoportable</i>		
31	<i>Mary, la insoportable</i>		



## 10. COMPAÑÍA TITULAR DEL TEATRO LARA (1946-1947)

### 10.1. Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>La casa*</i>	José María Pemán	Concha Catalá y Mariano Asquerino	R: 17-V-1947	10
<i>Sabela de Cambados*</i>	Adolfo Torrado		R: 22-V-1947	14
<i>La propia estimación</i>	Jacinto Benavente		R: 29-V-1947	4
<i>Madre Alegría*</i>	Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda		R: 31-V-1947	3

### 10.2. Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Mayo	Junio
1			<i>Madre Alegría</i>
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			

17	Teatro Esclava (Valencia)	
	<i>La casa</i>	
18	<i>La casa</i>	
19	<i>La casa</i>	
20	<i>La casa</i>	
21	<i>La casa</i>	
22	<i>La casa</i>	
	<i>Sabela de Cambados</i>	
23	<i>Sabela de Cambados</i>	
24	<i>Sabela de Cambados</i>	
25	<i>Sabela de Cambados</i>	
26	<i>Sabela de Cambados</i>	
27	<i>Sabela de Cambados</i>	
28	<i>Sabela de Cambados</i>	
29	<i>Sabela de Cambados</i>	
	<i>La propia estimación</i>	
30	<i>La propia estimación</i>	
31	<i>Madre Alegría</i>	

## 11. COMPAÑÍA DE LUIS DE VARGAS (1948-1949)

### 11.1. Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Familia honorable no encuentra piso</i>	Luis Maté	Luis de Vargas	E: 10-II-1949	7
<i>Las pobrecitas mujeres</i>	Luis de Vargas		R: 10-II-1949	12
<i>Retazo</i>	Dario Niccodemi		R: 18-II-1949	15
<i>Los milagros del jornal</i>	Carlos Arniches		R: 19-II-1949	31

Mary, la insoportable	Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura		R: 24-II-1949	16
Mi abuelita, la pobre	Luis de Vargas		R: 27-II-1949	3
La tonta del bote	Pilar Millán Astray		R: 5-III-1949	36
Los vestidos de la señora	Luis de Vargas		R: 17-III-1949	27
Cristina Guzmán			R: 25-IV-1949	40
Juanito			E: 6-V-1949	44
Sin palabras	Joaquín y Serafín Álvarez Quintero		R: 21-V-1949	9
Una mujer desconocida	Mercedes Ballesteros		R: 27-VI-1949	2
La importancia de llamarse Ernesto	Oscar Wilde		R: 30-VII-1949	2

## 11.2. Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio
1			<i>Familia honorable... / Los milagros del jornal</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		Teatro Filarmónica (Oviedo) <i>La tonta del bote</i>
2			<i>Las pobrecitas mujeres</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Cristina Guzmán</i>
3			<i>Retazo</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Los vestidos de la señora</i>
4					<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Retazo / Sin palabras</i>
5			<i>La tonta del bote</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Mary, la insoportable</i>
6			<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
					<i>Juanito</i>		
7					<i>Juanito</i>		<i>Juanito</i>
8					<i>Juanito</i>		Teatro Pereda (Santander) <i>Cristina Guzmán</i>
9					<i>Juanito</i>		<i>Juanito</i>
10		Teatro Gorriti (Tafalla)			<i>Juanito</i>		<i>Mary, la insoportable</i>

	<i>Familia honorable no encuentra piso</i>					
	<i>Las pobrecitas mujeres</i>					
	<i>Las pobrecitas mujeres</i>					
11				<i>Juanito</i>	<b>Teatro Lope de Vega (Valladolid)</b> <i>Cristina Guzmán</i>	-
12				<i>Juanito</i>	<i>Las pobrecitas mujeres</i>	<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
13				<i>Juanito</i>	<i>Juanito / Los milagros del jornal</i>	<i>Los vestidos...</i>
14				<i>Juanito</i>	<i>Los vestidos...</i>	<i>Cristina Guzmán</i>
15		<b>María Lisarda Coliseum (Santander)</b> <i>La tonta del bote</i>		<i>Juanito</i>	<b>Teatro Campos Elíseos (Bilbao)</b> <i>Los vestidos...</i>	<b>Teatro Robledo (Gijón)</b> <i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
16		<i>Las pobrecitas mujeres / Los milagros...</i>	<b>Teatro Cómico (Madrid)</b> <i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Juanito</i>	<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
17		<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Juanito</i>	<i>La tonta del bote</i>	<i>La tonta del bote</i> <i>Los vestidos de la señora</i>
18	<b>Teatro Bretón de los Herreros (Logroño)</b> <i>Retazo</i>		<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Juanito</i>	<i>Cristina Guzmán</i>	<i>Los vestidos de la señora</i> <i>Mary, la insoportable</i>
19	<i>Familia honorable... / Los milagros del jornal</i>		<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Juanito</i>	<i>Cristina Guzmán</i>	<i>Cristina Guzmán</i>
20	<i>Las pobrecitas mujeres</i>		<i>La tonta del bote</i>	<i>Juanito</i>	<i>Juanito</i>	<i>Juanito</i>
21			<i>La tonta del bote</i>	<i>Juanito</i> <i>Retazo / Sin palabras</i>	<i>Juanito</i>	
22			<i>La tonta del bote</i>	<i>Retazo / Sin palabras</i>	<i>Cristina Guzmán</i>	<b>Teatro Kursaal (San Sebastián)</b>

						<i>Cristina Guzmán</i>
23	Teatro Ideal Cinema (Calahorra)		<i>La tonta del bote</i>		<i>Mary, la insoportable</i>	<i>Juanito</i>
	<i>Las pobrecitas mujeres</i>					
24	Teatro Florida (Vitoria)		<i>La tonta del bote</i>		<i>Mary, la insoportable</i>	-
	<i>Mary, la insoportable / Los milagros del jornal</i>					
25	<i>Retazo</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>	-
26	Teatro Principal (San Sebastián)		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>	<i>Mary, la insoportable</i>
	<i>Mary, la insoportable</i>					
27	<i>Mi abuelita, la pobre (3 r.)</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Una mujer...</i>	<i>La tonta del bote</i>
						<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
28	<i>Familia honorable... / Los milagros del jornal</i>		<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Retazo / Sin palabras</i>	<i>Los vestidos...</i>
29			<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Retazo / Sin palabras</i>	Teatro Principal (San Sebastián)
						<i>Retazo</i>
30			<i>Cristina Guzmán</i>		<i>Los vestidos... / Los milagros del jornal</i>	<i>La importancia de llamarse Ernesto</i>
31						<i>La tonta del bote</i>

## 12. COMPAÑÍA DE COMEDIA DE JOSITA HERNÁN (1949-1950)

### 12.1. Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>La tonta del bote</i>	Pilar Millán Astray	Josita Hernán	R: 12-IX-1949	17
<i>Cristina Guzmán</i>	Luis de Vargas		R: 24-IX-1949	22
<i>Mi abuelita, la pobre</i>			R: 25-IX-1949	14
<i>Los vestidos de la señora</i>			R: 26-IX-1949	27
<i>Juanito</i>			R: 28-IX-1949	10
<i>Retazo</i>	Dario Niccodemi		R: 29-IX-1949	6
<i>Dos mujeres a las nueve</i>	Juan Ignacio Luca de Tena		R: 30-IX-1949	22
<i>Mary, la insoportable</i>	Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura		R: 16-X-1949	13
<i>Los milagros del jornal</i>	Carlos Arniches		R: 30-X-1949	13
<i>Guiñitos</i>	Robert Pleasant Joke		R: 25-XI-1949	11
<i>Una gran señora</i>	Enrique Suárez de Deza		E: 29-XII-1949	8
<i>Una mujer desconocida</i>	Mercedes Ballesteros		R: 29-XII-1949	2
<i>Cuento de hadas</i>	Honorio Maura		R: 13-XII-1949	2
<i>¿Odio?</i>	Rafael Rosillo		E: 13-II-1949	6
<i>El aprendiz de amante</i>	Víctor Ruiz Iriarte		R: 13-III-1949	4
<i>Celos del aire</i>	José López Rubio		R: 17-III-1949	6

### 12.2. Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
1				<i>Los vestidos de la señora</i>	Teatro Pérez Galdós (Las Palmas)
					<i>Los vestidos de la señora</i>
2				<i>Don Juan Tenorio</i>	<i>Guiñitos</i>
3				<i>Mary, la insoportable</i>	<i>La tonta del bote</i>

4				<i>Los vestidos de la señora</i>
				<i>Mi abuelita, la pobre</i>
5				<i>Dos mujeres a las nueve</i>
6				<i>Mary, la insoportable</i>
7				<i>La tonta del bote / Los milagros...</i>
				<i>Juanito</i>
8				<i>Juanito</i>
9				<i>Una mujer desconocida</i>
10		<b>Teatro Cervantes (Málaga)</b>	<b>Teatro Guimerá (Sta. Cruz de Tenerife)</b>	<i>Cristina Guzmán</i>
		<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Cristina Guzmán</i>	
11		<i>Retazo</i>	<i>Mary, la insoportable</i>	<i>Retazo</i>
12	<b>Gran Teatro (Puertollano)</b>	<i>Mi abuelita, la pobre</i>	<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Una gran señora</i>
	<i>La tonta del bote</i>			
13	-	<i>Dos mujeres a las nueve</i>	<i>Mary, la insoportable</i>	<i>Mi abuelita, la pobre</i>
				<i>Cuento de hadas</i>
14	-	<i>Juanito</i>	<i>Los vestidos de la señora</i>	<i>Una gran señora</i>
15	-	<i>Cristina Guzmán</i>	-	
16	-	<i>Mary, la insoportable</i>	-	<b>Teatro Circo de Marte (Santa Cruz de La Palma)</b>
		<i>Dos mujeres a las nueve</i>		<i>Los vestidos de la señora</i>
17			<i>Dos mujeres a las nueve</i>	<i>La tonta del bote / Los milagros...l</i>
18				-
19				<i>Dos mujeres a las nueve</i>
20				<i>Guiñitos</i>
21				<i>Una gran señora</i>
22				<i>Mary, la insoportable</i>
23				<i>Dos mujeres a las nueve</i>
24	<b>Gran Teatro (Córdoba)</b>			
	<i>Cristina Guzmán</i>			
25	<i>Mi abuelita, la pobre</i>		<i>Guiñitos</i>	

26	<i>Los vestidos de la señora</i>			
27	<i>La tonta del bote</i>			
28	<i>Juanito</i>	<b>Gran Teatro Falla (Cádiz)</b>	<b>Teatro Leal (La Laguna)</b>	
		<i>Cristina Guzmán</i>	<i>Mi abuelita, la pobre</i>	
			<i>Los vestidos de la señora</i>	
29	<i>Retazo</i>	<i>Mi abuelita, la pobre</i>		
30	<i>Dos mujeres a las nueve</i>	<i>La tonta del bote / Los milagros...</i>		
31		<i>Dos mujeres a las nueve</i>		

Día	Mes	Enero	Febrero	Marzo
1			<i>Cristina Guzmán</i>	
2			<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>	
3			<i>Dos mujeres a las nueve</i>	
4			<i>Mary, la insoportable</i>	<b>Teatro Principal (Castellón)</b>
				<i>Dos mujeres a las nueve</i>
5			<i>Guiñitos</i>	<i>Los vestidos de la señora / Los milagros del jornal</i>
6			<i>Una gran señora</i>	<i>Cristina Guzmán</i>
7				<b>Teatro-cine Victoria (Teruel)</b>
				<i>Los vestidos de la señora</i>
8			<b>Teatro Principal (Alicante)</b>	<i>Mi abuelita, la pobre</i>
			<i>Los vestidos de la señora</i>	
9			<i>Cristina Guzmán</i>	<b>Teatro Argensola (Zaragoza)</b>
				<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
10			<i>Dos mujeres a las nueve</i>	<i>Los vestidos de la señora</i>
11			<i>Guiñitos</i>	<i>Cristina Guzmán</i>
12			<i>Una gran señora</i>	<i>La tonta del bote / Los milagros del jornal</i>
				<i>Cristina Guzmán</i>
13			<i>¿Odio?</i>	<i>El aprendiz de amante</i>
14			<i>Cristina Guzmán</i>	<i>El aprendiz de amante</i>



15			<i>Dos mujeres a las nueve</i>
16			<i>Guiñitos</i>
17		Gran Teatro (Elche)	<i>Celos del aire</i>
		<i>Dos mujeres a las nueve</i>	
18			<i>Celos del aire</i>
19			<i>Celos del aire</i>
20			<i>¿Odio?</i>
21			<i>¿Odio?</i>
22			<i>Juanito</i>
23			
24			
25			
26			
27			
28			
29			
30			
31	Teatro Romea (Murcia)		
	<i>Los vestidos de la señora</i>		

### 13. COMPAÑÍA DE FERNANDO GRANADA (1949-1950)

#### 13.1. Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>Angelina o el honor de un brigadier*</i>	Enrique Jardiel Poncela	Fernando Granada	R: 27: VI-1950	32
<i>Nosotros, ellas... y el duende*</i>	Carlos Llopis		R: 12-VII-1950	27
<i>Vas a ser mi perdición*</i>	José de Lucio		E: 26-VII-1950	41

### 13.2. Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Junio	Julio	Agosto
1			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
2			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
3			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
4			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
5			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
6			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
7			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
8			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
9			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
10			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
11			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
12			<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
13			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
14			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
15			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>
16			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
17			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
18			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
19			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
20			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
21			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
22			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
23			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
24			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
25			<i>Nosotros, ellas... y el duende</i>	
26			Teatro Reina Victoria (Madrid)	

		<i>Vas a ser mi perdición</i>	
27	Teatro Gran vía (Madrid)	<i>Vas a ser mi perdición</i>	
	<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>		
28	<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>	
29	<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>	
30	<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>	
31	<i>Angelina o el honor de un brigadier</i>	<i>Vas a ser mi perdición</i>	

#### 14. COMPAÑÍA TITULAR DEL TEATRO BENAVENTE (1950-1951)

##### 14.1. Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>La propia estimación*</i>	Jacinto Benavente	Mariano Asquerino	R: 16-II-1951	10
<i>Ausencia*</i>	Agustín de Figueroa		E: 23-II-1951	80
<i>¡Qué demonio de Ángel!*</i>	Adolfo Torrado	Manuel Collado	R: 5-V-1951	2
<i>Lo cursi*</i>	Jacinto Benavente		R: 28-VII-1951	27
<i>Un matrimonio soltero*</i>	Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente		R: 29-VII-1951	8
<i>Ninotchka*</i>	Melchior Lengyel y Marc-Gilbert Sauvajon		R: 30-VII-1951	10
<i>Fue en Molokai*</i>	José Antonio Verdugo Torres		R: 31-VII-1951	32
<i>Julieta y Romeo*</i>	José María Pemán		R: 5-IX-1951	9

##### 14.2. Seguimiento de la compañía

Día	Mes	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio
1			<i>Ausencia</i>				
2			<i>Ausencia</i>				
3			<i>Ausencia</i>				

4		<i>Ausencia</i>				
5		<i>Ausencia</i>		Teatro Liceo (Guadalajara) <i>¡Qué demonio de Ángel!</i>		
6		<i>Ausencia</i>		<i>Ausencia</i>		
7		<i>Ausencia</i>				
8		<i>Ausencia</i>				
9		<i>Ausencia</i>				
10		<i>Ausencia</i>				
11		<i>Ausencia</i>				
12		<i>Ausencia</i>				
13		<i>Ausencia</i>				
14		<i>Ausencia</i>				
15		<i>Ausencia</i>				
16	Teatro Benavente (Madrid)	<i>Ausencia</i>				
	<i>La propia estimación</i>					
17	<i>La propia estimación</i>	<i>Ausencia</i>				
18	<i>La propia estimación</i>	<i>Ausencia</i>				
19	<i>La propia estimación</i>					
20	<i>La propia estimación</i>					
21	<i>La propia estimación</i>					
22						
23	<i>Ausencia</i>					
24	<i>Ausencia</i>					
25	<i>Ausencia</i>					
26	<i>Ausencia</i>					
27	<i>Ausencia</i>					
28						Gran Teatro Lope de Vega (Valladolid)
						<i>Lo cursi</i>
29						<i>Un matrimonio soltero</i>
30						<i>Ninotchka</i>

31						<i>Fue en Molokai</i>
----	--	--	--	--	--	-----------------------

Día	Mes	Agosto	Septiembre	Octubre
1			<i>Ausencia</i>	
2			<i>Ausencia</i>	
3			<i>Fue en Molokai</i>	
4			<i>Fue en Molokai</i>	
5			<i>Julieta y Romeo</i>	
6		<b>Teatro Campos Elíseos (Bilbao)</b>	<b>Teatro Campoamor (Oviedo)</b>	
		<i>Lo cursi</i>	<i>Lo cursi</i>	
7		<i>Lo cursi</i>	<i>Ninotchka</i>	
8		<i>Lo cursi</i>	<i>Ausencia</i>	
9		<i>Ausencia</i>	<i>Fue en Molokai</i>	
10		<i>Ausencia</i>	<i>Julieta y Romeo</i>	
11		<i>Fue en Molokai</i>		
12		<i>Fue en Molokai</i>	<i>Ausencia (3 r.)</i>	
13		<i>Fue en Molokai</i>	<b>Gran Teatro Jovellanos (Gijón)</b>	
			<i>Lo cursi</i>	
14		<i>Fue en Molokai</i>	<i>Ninotchka</i>	
15		<i>Ausencia</i>	<i>Julieta y Romeo</i>	
16		<i>Un matrimonio soltero</i>	<i>Ausencia</i>	
17		<b>Teatro Kursaal (San Sebastián)</b>	<i>Fue en Molokai</i>	
		<i>Lo cursi</i>		
18		<i>Lo cursi</i>	<i>Un matrimonio soltero</i>	
19		<i>Lo cursi</i>	<i>Ausencia</i>	<b>Teatro Principal (Palma de Mallorca)</b>
				<i>Lo cursi</i>
20		<i>Fue en Molokai</i>	<b>Gran Teatro Palacio Valdés (Avilés)</b>	<i>Ausencia</i>
			<i>Ausencia</i>	
21		<i>Fue en Molokai</i>	<i>Fue en Molokai</i>	<i>Lo cursi</i>
22		<i>Ausencia</i>		<i>Ausencia</i>

23	<i>Ausencia</i>		<i>Fue en Molokai</i>
24	<i>Ausencia</i>	Teatro-Cine Avenida (Burgos)	<i>Julietta y Romeo</i>
		<i>Lo cursi</i>	
25		<i>Ausencia</i>	<i>Fue en Molokai</i>
26		<i>Fue en Molokai</i>	<i>Ninotchka</i>
27		<i>Fue en Molokai</i>	<i>Un matrimonio soltero</i>
28		Teatro Bretón de los Herreros (Logroño)	<i>Ninotchka</i>
		<i>Lo cursi</i>	
29		<i>Fue en Molokai</i>	
30	Teatro Pereda (Santander)	<i>Ausencia</i>	
	<i>Lo cursi</i>		
31	<i>Lo cursi</i>		

## 15. TEATRO POPULAR ESPAÑOL (1958-1959)

### 15.1. Repertorio

Obra	Autor	Dirección	Estr. /Rep.	Nº repr.
<i>La vida es sueño</i>	Pedro Calderón de la Barca	Luis Escobar	R: 1958	
<i>El enfermo imaginario*</i>	<i>Molière</i>	José Antonio Valdés	R: 24-VII-1958	
<i>Los pobrecitos*</i>	Alfonso Paso	Claudio de la Torre	R: 11-IX-1958	

### 15.2. Seguimiento de la compañía

Día / Mes	Julio	Agosto	Septiembre
1			Teatro Cervantes (Tomelloso)
			<i>El enfermo imaginario</i>
2			<i>Los pobrecitos</i>
3		Segovia	

		<i>La vida es sueño</i>	
4		<i>El enfermo imaginario</i>	Teatro Crisfel (Alzázar de San Juan)
			<i>La vida es sueño</i>
5			<i>El enfermo imaginario</i>
6	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
7	-		
8	<i>La vida es sueño</i>		
9	<i>La vida es sueño</i>		
10	<i>La vida es sueño</i>		
11	<i>La vida es sueño</i>	Plaza de toros (Daimiel)	Teatro Popular Español (Madrid)
		<i>La vida es sueño</i>	<i>Los pobrecitos</i>
12	<i>La vida es sueño</i>	<i>El enfermo imaginario</i>	<i>Los pobrecitos</i>
13	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
14	-		<i>Los pobrecitos</i>
15	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
16	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
17	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
18	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
19	<i>La vida es sueño</i>		<i>Los pobrecitos</i>
20	-		<i>Los pobrecitos</i>
	<i>La vida es sueño</i>		
21			<i>Los pobrecitos</i>
22			
23			
24	<i>El enfermo imaginario</i>	Corral de Comedias (Almagro)	
		<i>El enfermo imaginario</i>	
25		<i>La vida es sueño</i>	
	<i>El enfermo imaginario</i>		
26	<i>El enfermo imaginario</i>	<i>Los pobrecitos</i>	Teatro Romea (Barcelona)
			<i>El enfermo imaginario</i>

27	<i>El enfermo imaginario</i>		
28			
29	<i>El enfermo imaginario</i>		
30	<i>El enfermo imaginario</i>		
31			

## 1. COMPAÑÍA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO DE PARÍS (1959-1974)

### 1.1.Repertorio y seguimiento de la compañía

Obra	Autor	Curso	Fecha	Seguimiento de la compañía
<i>Le jeu d'Adam</i>	Anónimo	1958-1959	4-IX-1959	Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela)
<i>Las mocedades del Cid</i>	Guillén de Castro		5-IX-1959	<i>La dama boba / Platero y yo / Mujer con alcuza / El niño de la palma / Yerma / Le jeu d'Adam</i>
<i>La dama boba</i>	Lope de Vega		7-IX-1959	Parque Sindical Deportivo Puerta de Hierro (Madrid)
<i>Yerma</i>	Federico García Lorca			-
<i>Así son todas</i>	Irene López Heredia		8-IX-1959	Teatro Crisfel (Alcázar de San Juan)
<i>El niño de la palma</i>	Rafael Alberti			<i>La dama boba / Platero y yo / Mujer con alcuza / El niño de la palma, Yerma</i>
<i>Cena jocosa</i>	Baltasar del Alcázar		11-IX-1959	Televisión Española (Madrid)
<i>Platero y yo</i>	Juan Ramón Jiménez			<i>La dama boba</i>
<i>Cántico espiritual</i>	San Juan de la Cruz			
<i>Mujer con alcuza</i>	Dámaso Alonso			
<i>La foire aux sentiments</i>	Roger Ferdinand	1959-1960	13-VII-1960	Televisión Española (Madrid)
<i>Le jeu d'Adam</i>	Anónimo			<i>Los empeños de una casa</i>
<i>Chinchín comediante</i>	Pío Baroja		15-VII-1960	Teatro Español (Madrid)
<i>Los empeños de una casa</i>	Sor Juana Inés de la Cruz (adapt. Piedad Salas)			<i>La foire aux sentiments / Chinchín... / Los empeños...</i>
<i>Ligazón</i>	Ramón M. <sup>a</sup> del Valle-Inclán		16-VII-1960	<i>Le jeu d'Adam / Ligazón / Chinchín comediante</i>



			17-VII-1960	Teatro Crisfel (Alcázar de San Juan)	
			Chinchín comediante / Los empeños de una casa / Ligazón		
			21-VII-1960	Jardines del Prado (Talavera de la Reina)	
			Chinchín comediante / Los empeños de una casa / Ligazón		
			23-VII-1960	Plaza de Benavente (San Lorenzo de El Escorial)	
			Chinchín comediante / Los empeños de una casa / Ligazón		
			24-VII-1960	Torrelodones	
			Chinchín comediante / Los empeños de una casa / Ligazón		
El diablo cojuelo	Luis Vélez de Guevara (adaptado por Josita Hernán)	1960-1961	15-VII-1961	Televisión Española (Madrid)	
Doctor Death, de 3 a 5	José Martínez Ruiz (Azorín)		El diablo cojuelo		
Un caprice	Alfred de Musset		16-VII-1961	Teatro Español (Madrid)	
Consejos al hijo	Marqués de Santillana		El diablo cojuelo / Un caprice		
Joselito en su gloria	Rafael Alberti		17-VII-1961	El diablo cojuelo / Doctor Death, de 3 a 5	
El niño de la palma			18-VII-1961	Teatro Crisfel (Alcázar de San Juan)	
Romance sonámbulo	Federico García Lorca		El diablo cojuelo / Doctor Death, de 3 a 5 / recital escenificado		
Romance de la luna, luna			-	Molino El Doncel (Alcázar de San Juan)	
			El diablo cojuelo		
			20-VII-1961	Romasol Cinema (Ciudad Real)	
		El diablo cojuelo			
		24-VII-1961	Auditorio municipal (Puertollano)		
		El diablo cojuelo / Doctor Death, de 3 a 5			
On ne badine pas avec l'amour	Alfred de Musset	1961-1962	16-VII-1962	Teatro Español (Madrid)	
Les femmes savantes	Molière		On ne badine pas avec l'amour / Les femmes savantes / Las mujeres de Lope / Maribel y la extraña familia / Cae el sol / Canto al hombre		
Maribel y la extraña familia	Miguel Mihura		18-VII-1962	Casino de Alcázar de San Juan	
Las mujeres de Lope	Josita Hernán (a partir de El cuerdo en su casa, La dama boba y Fuente Ovejuna, de Lope de Vega)		Maribel y la extraña familia / Las mujeres de Lope / Cae el sol / Canto al hombre		

<i>Cae el sol</i>	José Hierro		19-VII-1962	Universidad de Madrid	
<i>Canto al hombre</i>	Carmen Conde		-		
<i>La Paix chez soi</i>	Georges Courteline	1962-1963	13-VII-1963	Teatro Pradera (Valladolid)	
<i>Le chat d'angora (Le gora)</i>			<i>Prendas... / Estoy pensando en ti / Desde Berceo...</i>		
<i>Le piano</i>			16-VII-1963	Televisión Española (Madrid)	
<i>Prendas de amor</i>	<i>Prendas de amor / Estoy pensando en ti</i>				
<i>Estoy pensando en ti</i>	17-VII-1963		Teatro María Guerrero (Madrid)		
Antología poética <i>Desde Berceo hasta hoy</i>	Conferencia de José Hierro. Poemas de Gonzalo de Berceo, Jorge Manrique, Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Bretón de los Herreros, Gabriel Celaya, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Tomás de Iriarte, Lope de Vega, Antonio Machado y José M. <sup>a</sup> Pemán		<i>La Paix chez soi /Prendas de amor /Estoy pensando en ti / Desde Berceo hasta hoy</i>		
			18-VII-1963	Bodega La Unión (Alcázar de San Juan)	
			<i>Prendas... / Estoy pensando en ti / Desde Berceo...</i>		
			-	Molino El Doncel (Alcázar de San Juan)	
			-		
			20-VII-1963	Teatro Rojas (Toledo)	
			-		
			-	Corral de Comedias (Almagro)	
			-		
			-	Valdepeñas	
			-		
			24-VII-1963	Iglesia de San Miguel (Cuenca)	
			<i>Prendas de amor / Desde Berceo hasta hoy / Estoy pensando en ti</i>		
<i>La seconde surprise de l'amour</i>	Pierre de Marivaux		1964-1965	10-VII-1965	Auditórium Campo Grande (Valladolid)
<i>Almacén de novias</i>	Ramón de la Cruz (vers. Josita Hernán)			<i>Almacén... / Los milagros... / Desde el Zehel...</i>	
<i>Los milagros del jornal*</i>	Carlos Arniches	12-VII-1965		Plaza del Barrio Nuevo (Cabezón de Pisuergra)	
Recital poético <i>Desde el Zehel</i>		<i>Los milagros del jornal / Desde el Zehel andaluz</i>			

andaluz				
			13-VII-1965	Teatro Lobjeón (Íscar) <i>Almacén... / Los milagros... / Desde el Zehel...</i>
			15-VII-1965	Teatro María Guerrero (Madrid) <i>Almacén... / Los milagros... / Desde el Zehel...</i>
			17-VII-1965	Plaza de Toros (Alcázar de San Juan) <i>Almacén de novias / Los milagros del jornal</i>
			18-VII-1965	Teatro Rojas (Toledo) -
			-	Corral de Comedias (Almagro) -
Nuestra Señora	Carlos Arniches	1965-1966	18-VII-1966	Iglesia de San Francisco (Alcázar de San Juan) <i>Nuestra Señora / Farsa del engañado, apaleado y contento</i>
<i>Farsa del engañado, apaleado y contento (Farsa del cornudo apaleado)</i>	Alejandro Casona			
<i>Fablilla del secreto bien guardado</i>			-	Molino El Doncel (Alcázar de San Juan) <i>Farsa del engañado, apaleado y contento</i>
Muestra Escenas de Amor del Teatro Francés	<i>Cyrano de Bergerac</i> (Edmond Rostand), <i>Andrómaca</i> (Jean Racine), <i>Ondine</i> (Jean Giraudoux), <i>Les caprices de Marianne</i> (Alfred de Musset)			
			-	Laguna Colgada (Lagunas de Ruidera) <i>Nuestra Señora</i>
			-	Corral de Comedias (Almagro) -
			20-VII-1966	Plaza de Santa María (Úbeda) <i>Nuestra Señora / Farsa del engañado, apaleado y contento</i>
			-	Teatro Principal (Siles) <i>Nuestra Señora / Farsa del engañado, apaleado y contento</i>
			26-VII-1966	Teatro Beatriz (Madrid) <i>Nuestra Señora / Farsa del engañado, apaleado y contento</i>

				/ Muestra Escenas de Amor del Teatro Francés
Escenas de teatro comparado	<i>La verdad sospechosa</i> (Juan Ruiz de Alarcón) y <i>Le menteur</i> (Pierre Corneille); <i>Las mocedades del Cid</i> (Guillén de Castro) y <i>Le Cid</i> (Corneille); <i>Reinar después de morir</i> (Luis Vélez de Guevara) y <i>La reine norte</i> (Henri de Montherlant); y <i>Don Juan</i> (Molière) y <i>Don Juan Tenorio</i> (José Zorrilla)	1966-1967	-	Llanura manchega (Alcázar de San Juan)
<i>A las seis en la esquina del bulevar</i>	Enrique Jardiel Poncela			<i>Diálogo del Amargo / Canción de la madre del Amargo</i>
<i>Los muertos vivos</i>	Luis Quiñones de Benavente			Museo Arqueológico Fray Juan Cobo (Alcázar de San Juan)
<i>Diálogo del Amargo y Canción de la madre del Amargo</i>	Federico García Lorca			-
			22-VII-1967	Corral de Comedias (Almagro)
				<i>A las seis en la esquina del bulevar / Diálogo del Amargo / Canción de la madre del Amargo / Los muertos vivos</i>
			29-VII-1967	Teatro Beatriz (Madrid)
			30-VII-1967	Escenas de teatro comparado / <i>A las seis en la esquina del bulevar, Diálogo del Amargo / Canción de la madre del Amargo / Los muertos vivos</i>
<i>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*</i>	Federico García Lorca	1968-1969	16-VII-1969	Teatro Club Pueblo (Madrid)
<i>Ligazón</i>	Ramón M. <sup>a</sup> del Valle-Inclán			<i>Amor de don Perlimplín... / Ligazón / Le défunt</i>
<i>Le défunt</i>	René de Obaldia		-	Consuegra
<i>Un caprice</i>	Alfred de Musset			<i>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín / Ligazón</i>
<i>Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc</i>	Charles Péguy		23-VII-1969	Teatro Princesa (Quintanar de la Orden)
				<i>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín / Ligazón</i>
			28-VII-1969	Torreón Juan de Austria (Alcázar de San Juan)

				<i>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín / Ligazón</i>
			-	Corral de Comedias de Almagro
			-	
			-	Pedro Muñoz
			-	
<i>Estampa sacramental del siglo XV</i>	Adaptación de Josita Hernán de <i>Representación del nacimiento de Nuestro Señor y Ciclo de la Pasión de Jesucristo</i> , de Gómez Manrique	1970-1971	8-VIII-1971	Teatro Club Pueblo (Madrid)
				<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>
<i>Tabernero, cruz y raya</i>	María Antonia de Aunós		11-VIII-1971	Club JACE (Manzanares)
Recital poético <i>El mundo de Dámaso</i>	<i>Viento de la noche, Vida, Dolor, De profundis, ¡Ay, terca niña! y Mujer con alcuza</i>			<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>
			14-VIII-1971	Corral de Comedias de Almagro
				<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>
			-	Herencia
			-	-
			-	Valdepeñas
			-	-
			16-VIII-1971	Casa Sindical (Toledo)
				<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>
			17-VIII-1971	Aula de la Cultura (Tomelloso)
				<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>
			18-VIII-1971	Palacio del Gran Prior (Alcázar de San Juan)
				<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>
				Molino El Doncel (Alcázar de San Juan)
				-
			19-VIII-1971	Salón de actos del Instituto Femenino de Enseñanza Media (Ávila)
		<i>Estampa sacramental... / El mundo... / Tabernero...</i>		

<i>El bello indiferente</i>	Jean Cocteau	1971-1972	11-VII-1972	Teatro Club Pueblo (Madrid)
<i>La voz humana</i>				<i>El bello indiferente / El engañado... / Me llamo barro</i>
<i>El engañado contento (Cornudo y contento)</i>	Lope de Rueda		12-VII-1972	<i>El bello indiferente / La voz humana</i>
<i>Las aceitunas</i>			19-VII-1972	Corral de Comedias (Almagro)
<i>Me llamo barro</i>	Miguel Hernández			<i>Las aceitunas</i>
			20-VII-1972	Museo Arqueológico Fray Juan Cobo (Alcázar de San Juan)
				<i>La voz humana / El engañado contento / Me llamo barro</i>
<i>Espejo de avaricia</i>	Max Aub	1972-1973	12-VII-1973	Madrid
<i>Tragedia de ensueño</i>	Ramón M. <sup>a</sup> del Valle-Inclán			-
<i>Los habladores</i>	[Miguel de Cervantes]		13-VII-1973	Casa Municipal de Cultura (Tomelloso)
<i>Thanatos</i>	José Luis Vázquez de Zafra			-
			16-VII-1973	Aula de Cultura (Alcázar de San Juan)
				-
			-	Casa de Medrano (Argamasilla de Alba)
				-
				Casa Municipal de Cultura (Socuéllamos)
				-
				Ruidera
				-
				Plaza Cerrada (San Carlos del Valle)
				-
			20-VII-1973	San Javier
				-
			21-VII-1973	Corral de Comedias (Almagro)
				-
<i>Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice</i>	Pascual Antonio Beño	1973-1974	-	Casa Municipal de Cultura (Socuéllamos)
<i>Auto de las Gitanas</i>	Gil Vicente (versión de Josita Hernán)			-
<i>Fábula sin remedio</i>	Manuel Ferrand		-	Casa de Medrano (Argamasilla de Alba)

<i>Dormez, je le veux!</i>	Georges Feydeau			-
			-	Casa de Cultura (Alcázar de San Juan)
			-	-
			-	Patio del antiguo Instituto Laboral (Manzanares)
			-	-
			20-VII-1974	Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos (Ciudad Real)
			-	-
			-	Corral de Comedias (Almagro)
			-	-
			-	Terraza del Inma Park (La Solana)
			-	-
			23-VII-1974	Aula de Cultura del Ateneo
			-	-





## **ANEXO II: críticas de cine, teatrales, crónicas, reportajes y entrevistas sobre la trayectoria de Josita Hernán**

### **CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS**

**J.M. de A., «Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Estrenos en los cines. Callao: “La tonta del bote”», *ABC*, 9-I-1940, pág. 12.**

El aliento que merece la cinematografía española ha de tener una base mínima de buena intención por parte de los productores. Para nosotros es mucho más agradable elogiar que censurar; por eso cuando vemos tan nobles aspiraciones como en *La tonta del bote* sentimos la alegría de dar satisfacción al consejo encomiástico que cumplimos.

Gonzalo Delgrás ha querido dar un camino al «cine» y lo ha logrado en muchas ocasiones. La obra de Pilar Millán Astray adquiere vibración justa. Preferimos omitir cuánto hay de menos elogiable, en atención al buen deseo. De esta forma y con la precisa selección haremos un «cine» digno.

Josita Hernán, muy bien. El galán Durán, discreto. Y un aplauso para Delgrás: sus buenos propósitos no son nada comunes.

**«Lo que vi ayer. “La tonta del bote”, en el cine del Callao», *El Alcázar*, 9-I-1940, pág. 3.**

Ayer presentó Producciones Cinematográficas Españolas en el cine del Callao su última producción *La tonta del bote*, según la popular obra de la notable escritora Pilar Millán Astray.

La adaptación y dirección se encomendó a Gonzalo Delgrás, y podemos decir sin paliativo que la elección no podía haber recaído en persona más capacitada para ello.

Tanto en la adaptación, que es un acierto al hilvanar lo sentimental con lo cómico, como en la dirección, se ve que no se trata de un novato en cuestiones de cine, y que, si bien es verdad que es la primera película que dirige, ya es ducho en secretos que el cine posee en gran cantidad.

La acción y el interés de la película no decae un momento, y toda ella está llevada con gran movilidad de cámara ágilmente manejada por el operador Gaspar. E

En Gonzalo Delgrás tenemos una realidad, si sigue la trayectoria, que inicia con *La tonta del bote*.

También la interpretación es otro triunfo. Sin haberse preocupado de buscar valores consagrados, la interpretación, como decimos, nos reveló grandes sorpresas.

En primer lugar, citemos a Josita Hernán, un valor inédito, pero que en *La tonta del bote* acierta plenamente en su cometido, sin exageraciones, con el justo sentido de la expresión; posee cualidades magníficas para destacar pronto en la pantalla, además canta con gusto y baila con facilidad, habiendo dejado una grata impresión.

Le acompaña muy acertadamente Rafael Durán, nuevo galán de la pantalla española, de aspecto agradable y que sabe colocarse ante el objetivo.

Todos los demás actúan con discreción, citando entre ellos a Amparito Martí, Carmen López Lagar, Olga Peiró y Antoñita Mas, y Paulino Casado, Ángel Aguacil y Felipe Reyes, del sexo feo.

La coreografía, muy bien movida bajo la experta mano del famoso bailarín Sacha Goudine.

En resumen, un éxito para PEC y Delgrás, que en la próxima película esperamos elijan un argumento inédito, para duplicar el triunfo obtenido.

#### **«Películas nuevas. “La tonta del bote”», *Ya*, 9-I-1940, pág. 2.**

Gonzalo Delgrás, notable actor de teatro experto en el doblaje de películas extranjeras, se inicia con *La tonta del bote* como realizador de «films». El ensayo, si no perfecto, es rotundamente satisfactorio: por lo que hemos visto, creemos saludar en este novel cineísta [sic] un valor de los que tan ansiosa está la cinematografía española. Y nuestro deseo es que Delgrás se aplique a la dirección de otra clase de cintas, sean argumentos pensados para el cine, o sean novelas, o sean comedias, que nunca las desdeñamos, aunque sí exigimos que su traducción en imágenes no se reduzca al teatro en conserva, sino que encuentre realidad fotogénica. Pero *La tonta del bote*, aplaudidísima producción escénica de Pilar Millán Astray, pertenece a un género, y a un ambiente, sobre todo, que deben desaparecer definitivamente del arte nacional: es ese madrileñismo de barrios bajos, de chulería y organillo, falso y anacrónico, cuya abolición se ha pedido incluso por elevadas jerarquías del Estado. *La tonta del bote* es solo, en cuanto al tema, una obra comercial, muy hábilmente concebida y resuelta por su autora con conocimiento profundo del público. En cuanto a la realización, se ha conseguido, en primer término, infundirle auténtico ritmo cinematográfico, gracioso, animado, con aciertos tan eficaces como el sueño de la heroína o el descubrimiento en ésta de su inquietud artística. Si a ello se unen la soltura en los juegos de cámara y la disposición de los personajes, tendremos

la excelente calidad directiva cuyo elogio, por lo que revela y por lo que promete, formulamos con justicia. La fotografía de José Gaspar es desigual, sin que falten momentos felices. Vulgarcita la música, de Martínez Valls; bien movido por Sacha Goudine un conjunto coreográfico, y justo el montaje de Ramón Biau. A la cabeza del reparto figura Josita Hernán, que se descubre como realidad positiva de nuestro cine; la secundan discretamente Rafael Durán, Amparo Martí, C. López Iagar y Ángel Alguacil.

**VALERO DE BERNABÉ, Antonio, «La pantalla. El estreno de “La tonta del bote”», *Madrid*, 9-I-1940, pág. 5.**

Llegaba a nosotros *La tonta del bote* precedida de un ambiente de expectación. Se hablaba de que la cinta tenía un mérito positivo, de considerable avance en relación con el tono general de nuestra producción. Se hablaba también de que la protagonista era para el cinema de España una revelación verdadera. En este ambiente de curiosidad apasionada se estrenó ayer la película, y es de estricta justicia decir que el resultado respondió plenamente a las referencias y a las impresiones que de la cinta se tenían.

*La tonta del bote* no es solamente una película de seguro y largo éxito popular por lo que en ella hay de emoción y de gracia, sino que es también una creación de auténticas calidades cinematográficas. Gonzalo Delgrás ha realizado una excelente labor, de aciertos constantes. Su visión del cinema es exacta, y el camino que él sigue en *La tonta del bote* es efectivamente el buen camino. Delgrás puede realizarse, a juzgar por este trabajo suyo de ahora, una labor de gran eficacia en nuestro film. *La tonta del bote* nos muestra en él un director de acento seguro y de firme personalidad, conocedor del terreno que pisa y lleno de iniciativa y de espíritu. Entre los frecuentes aciertos de realización que la película ofrece está el del sueño de la protagonista, hora de fantasía que la muchacha vive sobre los materiales que su misma realidad le brinda.

*La tonta del bote* es, sobre todo, la revelación de una nueva actriz de la pantalla española, Josita Hernán, es efectivamente, el nombre nuevo, todo alegría y promesa, que nuestro film esperaba. (Porque sabido es que la pantalla española busca ansiosamente esos nombres inéditos que den variedad y diversidad a nuestra producción) Su labor en *La tonta del bote* es sencillamente admirable. De una gran feminidad, de una comprensión exactísima de cuanto de ingenuidad, de bondad y de alegría hay en el personaje creado por Pilar Millán Astray, todo en Josita Hernán es matiz, finura, delicadeza. Y sencillez y naturalidad. La nueva actriz obtiene en esta cinta un triunfo personal verdaderamente

considerable. Nuestro cinema cuenta ya con una figura de positiva juventud, que inicia triunfalmente su camino con una interpretación de gran mérito.

Rafael Durán es el galán de la protagonista. Un galán sobrio, entonado, ponderado. Con estos dos artistas principales trabajan otros –Carmen López Lagar, Amparo Martí, Casado, Alguacil...–, que contribuyen a dar a la película la alegría y la emoción que puso en la comedia original de Pilar Millán Astray y que Gonzalo Delgrás ha trasladado acertadamente al celuloide.

Cinta de rostro madrileño –organillo, pañuelo de crespón, desenfado–, su esencia es, sin embargo, humana y eterna. El amor, la pobreza que sueña, la orfandad que vive sin ternura... Todo este valor emotivo y hondo que ayer ponía lágrimas en los ojos de las espectadoras da a la película un fuerte calor de humanidad y gana el corazón del público.

Comedia de tipo popular, no faltan es ella momentos de revista alegres y espectaculares. Entre ellos, el del bailable –admirablemente puesto por Sacha Goudine– de la parte última de la película. La música, de Martínez Valls, sirve muy bien a lo largo de toda la cinta, los motivos de esta.

La parte técnica de la cinta, como el tono general de esta y su ritmo auténticamente cinematográfico, significa un importante avance con relación a lo que habitualmente nos ofrecen las cintas españolas. José Gaspar ha realizado como operador un trabajo afortunadísimo, bajo la dirección de Delgrás. Todo, en fin, colabora para hacer de esta película una de las mejores y más completas ofrecidas en estos últimos tiempos por la pantalla nacional.

**L.G.M., «Estrenos en la pantalla. “La tonta del bote”, en el Callao», *Arriba*, 10-I-1940, pág. 4.**

¿Por qué ese extraviado fervor hacia los tontos? Bastante tienen con su desgracia, para trazar algunas gracias a su costa. Compadezcámosles, si es que no se les puede curar. Y miremos y admiremos a los inteligentes: que únicamente a ellos incumbe las trascendentes tareas encauzadoras y renovadoras. ¡Y bien que necesita el cine español de emprender trayectorias acertadas! En esta película se insiste en el error de preferir una obra teatral a una trama original, y, además, de exagerado casticismo matritense, sin afinar, con las inevitables y lamentables escenas de chulería como las recíprocas bofetadas que se reparte una enamoradísima pareja en la escalera de una casa de mucha vecindad.

Gonzalo Delgrás, adaptador y director de esta versión fílmica de la popular comedia de Pilar Millán Astray, se revela como un entendido en cine, anhelante de superaciones. Su labor es muy ágil y agradable. Los cuadros del sueño –una rememoración del cuento «La cenicienta», de Perrault, con ritmo de chotis, tocado con un organillo de antiguo merendero en las afueras de la ciudad– y de la carrera de bailarina de la [...] da ejecución. Y, en general, la parte técnica de la película [...] [el] guion, decorado, fotografía, montaje –apunta exactamente [al] éxito. Josita Hernán vive su [...] primordial con encantadora [...] Resalta excelentes [...] artísticas. Carmen López [...]

**CUEVA, José de la, «Estrenos. Fuencarral. “Muñequita”», *Informaciones*, 12-II-1941, pág. 7.**

De una novela de Pérez y Pérez ha salido esta película, que ha dirigido R. Quadreny.

No conozco la novela, y no sé si en ella están escritos todos los absurdos que en la cinta nos asombran.

Por ejemplo, nos parece extraño que una princesa, prometida por razón de Estado, no conozca a su novio, ni siquiera por haber visto su imagen en alguna revista ilustrada. Tampoco creemos lógico que en un pensionado religioso enseñen a las educandas a bailar, como lo hace la protagonista, apenas sale del colegio. Añádase a eso que ni la Corte es Corte, ni se habla el lenguaje apropiado, y se comprenderá que la película –no sé si también la novela– es falsa.

La única verdad es el barco de guerra español y toda la intervención de la Marina, que ha dado todas las facilidades para la impresión de esta película.

Josita Hernán, muy expresiva y acertada, no ha sido demasiado bien cuidada como ella se merece.

Los demás intérpretes actúan con bastante discreción.

**FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Películas nuevas. Fuencarral: “Muñequita”», *Ya*, 13-II-1941, pág. 2.**

En *Muñequita* hay dos cosas buenas: la fotografía de José Gaspar y la generosa aportación de la marina de guerra española. Y hay también, aunque no se note, una actriz: Josita Hernán, cuyas excelentes cualidades se han descuidado por completo. Lo demás... ¿para qué entretenernos en examinar lo que no resiste el más leve análisis? Cuanto ocurre en *Muñequita* es tan absurdo y supone un desdén tan grande a la mínima inteligencia de

los espectadores que produce asombro pensar que seriamente pueda creerse en su eficacia: las novelas y las películas «rosa» nos parecen muy bien si la limpieza moral y la elegancia ética van acompañadas, que es perfectamente compatible, de elevación de pensamiento, cosa que no existe en este absurdo conglomerado de ingenuidades y de cursilerías, que proceden de una novela de Rafael Pérez y Pérez, llevada al celuloide mediocrementemente por Ramón Quadreny, actor de los tiempos heroicos del cine mudo español.

**R., «Muñequita’, en Fuencarral», *El Alcázar*, 13-II-1941, pág. 3.**

Basada en la novela del mismo nombre, de Rafael Pérez y Pérez, se ha estrenado esta película, cuyo asunto, por ser como el de casi todas las novelas del popular autor, es tema más leído que para desarrollado en acción, que en resumidas cuentas es lo que debe ser el cine.

No obstante, se ha llevado al celuloide un tema de ejemplaridad moral, y el director, R. Quadreni [sic], se ha limitado a no desvirtuar el desarrollo de la novela.

*Muñequita* tiene fotografías de extraordinaria belleza, mostrándonos las excelencias de los paisajes de la costa española.

Con la colaboración de la gloriosa escuadra nacional se han obtenido bellos momentos de indudable mérito artístico.

La labor de los intérpretes también es digna de mención, tanto Rafael Durán como Josita Hernán aciertan en su cometido, pero no llegan a la de su primera película, *La tonta del bote*, donde tenían, desde luego, papeles de más lucimiento y lo supieron aprovechar mejor.

**V.G.P., «Cine. “Muñequita” (Fuencarral)», *Arriba*, 13-II-1941, pág. 3.**

Verdaderamente Absurdo y carente de todo valor es el argumento que ha servido de base a esta película. Desde luego que los realizadores han recogido toda la estúpida y ñoña cursilería que encierra la «novela rosa» de Rafael Pérez y Pérez. Todas sus escenas son de un convencionalismo tan falso y exagerado, que lo único que consiguen es cansar a los pobres espectadores. Es incomprensible una escena de baile, que es una pueril imitación de los films americanos, y que aquí resulta francamente ridícula. La labor directiva de Ramón Cuadreny [sic] no nos ofrece ninguna cosa extraordinaria. La labor interpretativa desarrollada por Josita Hernán es quizás la única aceptable de la película.

El resto de los intérpretes, entre los que se cuentan Rafael Durán, realizan un trabajo bastante discreto.

**H.B., «Cine. “El 13.000”. (Palacio de la Prensa)», *Arriba*, 23-IX-1941, pág. 3.**

Nos parecen muy estimables todas las tentativas que se hagan siempre que las guíe un firme propósito de llegar a conseguir un cine decoroso. Pero no hay que olvidar que, para hacer una película, aunque sólo sea mediana, es preciso que ésta posea una base y se fundamente en algo. Ya es hora de dejar a un lado los films de asunto banal, de clásica novela rosa, que indudablemente halagan a un público sensiblero, el cual no se preocupa grandemente de que la película sea buena o mala, sino de pasar el rato. Pero esto para nosotros no es bastante. Queremos que el cine español sea bueno, y, por tanto, cuando ha llegado la ocasión le hemos dedicado cuantos elogios merecía, con el firme deseo de convencer a muchos de que no tenemos ninguna aversión particular hacia el cine español.

En *El 13.000* transcurre casi la primera parte sin haber abordado el tema en su parte fundamental. Y desde la mitad es cuando comienza la acción, que se precipita de manera inusitada, sin apenas haber tenido el tiempo suficiente para exponer y plantear el argumento. Toda la película se condensa en los últimos quinientos metros. El argumento es pobre de por sí, y ni aún los nombres de Josita Hernán y Rafael Durán —demasiado populares entre un sector de público— consiguen elevarla a una discreta altura artística. Los decorados, sin ser malos, desmerecen por la deficiente iluminación.

Y lo más estimable es, sin duda alguna, la fotografía de Manuel Berenguer, que ha logrado algunos encuadres de impecable factura artística que nos hace esperar más felices trabajos en cuanto tropiece con un director que sepa sacar partido de este hombre, a quien no podemos negarle que posee una idea bastante clara de lo que es y para lo que sirve una cámara cinematográfica. La dirección de Ramón Quadreny, no obstante tener algunos momentos felices en que la acción transcurre con una perfecta igualdad, en otros se pierde entre las nieblas del confusionismo y la incertidumbre bastante discreta la labor de Josita Hernán, Rafael Durán y Marta Flores.

También fue proyectado el documental *Murcia, la siete veces coronada*, realizada por Arturo Pérez Camarero, con fotografía de M. Alcolea y como locutor Fernando F. de Córdoba. Aunque no es la mejor de las dirigidas por Pérez Camarero, tiene interés y está lograda con bastante decoro.

**FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Películas nuevas. Prensa: “El 13.000”», *Ya*, 25-IX-1941, pág. 3.**

Elogiamos calurosamente a Josita Hernán por su labor notable en *La tonta del bote*. Pero esta actriz, a la que augurábamos brillante porvenir cinematográfico, corre el riesgo de anularse del todo si se persiste en encomendarla tareas tan desdichadas como las de *Muñequita* y *El 13.000*. Una cosa es el cine moral y otra es la estúpida novelita que llaman rosa; y el argumento de este film, que firma don José Casín, es una torpe sucesión de los tópicos más viejos y absurdos de ese género infeliz, sólo apto para cursis mentalidades. Aquí vemos a una humilde vendedora de lotería destapada mágicamente a estupendos triunfos sociales; pero vemos también a un presunto aviador español –que ninguno de nuestros auténticos y gloriosos aviadores podrá reconocer, gracias a Dios, como de su mundo– que aconseja a los amigos que se casen por conveniencia económica; hay entre estos tipos los cultivadores entusiastas del adulterio, y otros muchos desmanes que nos parecen muy lejanos del rótulo de «novela rosa», que se atribuye a la película. La dirección de Ramón Quadreny-antiguo actor del cine mudo español-es desigual, llena de balbuceos, aunque con frecuencia preocupada de encontrar ángulos originales; tal vez al manejarse un guion inteligente podría rendir discretos resultados. La fotografía de Manuel Berenguer es floja, con escasísimo conocimiento del arte de iluminar, fundamental en un operador de cine. Una música ligerita de Fidel del Campo y unos decorados correctos de Bronchalo completan, con la endeble interpretación de Josita Hernán– muy superior a lo que el absurdo personaje la permite-, Rafael Durán y Marta Flores, el conjunto de este film, que se añade sin pena ni gloria el estilo cinematográfico ya mandado retirar entre nosotros.

**RÓDENAS, «Notas teatrales. Palacio de la Prensa: “El 13.000”», *ABC*, 24-IX-1941, pág. 14.**

El recelo es libre, y nosotros confesamos que al contemplar la primera escena de esta película nuestra suspicacia se puso en guardia. Se ha usado y abusado de esos argumentos a lo Pérez Escrich, en que los personajes, malos y buenos, se desenvuelven alrededor de un punto concéntrico, que es generalmente el golfillo o la golfilla sin amparo a quien la vida parece castigar con dureza. Si al comienzo del asunto de esta película nos hallamos, efectivamente, con una muchachita vendedora de lotería, a pesar de que la alondra callejera tiene una madrastra egoísta y brutal el asunto se aparta del tono lacrimógeno para describir y presentarnos el tipo de una mujercita que, pese a lo humilde



de su condición, es de una recia virtud y está dotada de una psicología deliciosa. La bondad y gracejo de esta mujercita irradian simpatía, y a ello debe el éxito de sus aspiraciones, fomentadas por una moral a prueba de peligros. La película, con este sencillo argumento en que el amor juega un papel primordial, bajo la dirección de R. Quadreny adquiere intensidad y brío, porque la cámara recoge con gran acierto ángulos difíciles, sobre todo en las escenas aviatorias y el asunto, bordeando el folletín, se libra de caer en la cursilería, avivando el interés de los espectadores hasta llegar al desenlace. Josita Hernán tiene soltura, gracejo y naturalidad ante la cámara, por lo que vemos en ella una artista que puede lograr fortuna, en el cinematógrafo, y con Josita no desentonan Rafael Durán, actor también de posibilidades y Marta Flores.

**CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Palacio de la Prensa. “El 13.000”», *Informaciones*, 25-IX-1941, pág. 2.**

Nosotros llevados de nuestro buen natural, hemos procurado siempre no nombrar a las personas que intervienen en una obra a las que hemos de censurar acremente. Pero tenemos, con relación a otras películas, pruebas de que autores y productores desean ser mentados, aunque sea para merecer una acerba crítica, y por eso damos arriba la ficha correspondiente. Y agrupamos estas dos películas porque de ellas tenemos que hacer idéntico juicio.

En estas cintas de lamentable aparición en momentos en que nuestro cine sigue un camino ascendente no se puede señalar nada bueno. Nada, absolutamente nada. Sólo salvamos a intérpretes y operadores. Pero ni guion ni dirección tienen atenuantes ni disculpas. Carecen hasta del menor sentido de lógica, gusto, arte, belleza; de cuanto puede contribuir a hacer grato un espectáculo. No hay medio de detallar ni merece la pena de esforzarse para ello.

Sin embargo, son cintas instructivas en cuanto a que deben verlas quien pretenda dedicar su actividad a producir películas para aprender a no hacer nada de cuanto allí se hace y se ve. En este sentido, son películas docentes.

No queda sino lamentar que una artista como Josita Hernán, positivo valor de nuestra cinematografía, Ana Mariscal, a la que tantas veces hemos elogiado, Guitart, Rafael Durán y sus compañeros se vean envueltos en tan desdichadas aventuras.

**J.J., «Cine. “Pimentilla”», *Arriba*, 18-V-1943, pág. 5**

Uno de nuestros más imperdonables defectos nacionales es la falta de consecuencia. Atacamos los problemas con velocidad de coche de carreras, pero los

continuamos a paso de carreta de bueyes, hasta que la falta de entusiasmo en la continuidad nos arrebató el éxito final. Este pecado, que en política nos condujo a la pérdida del Imperio después de la magnífica arrancada de Colón, es fatal en el cine, donde se corre el riesgo de ver hundidos en la cueva de la vulgaridad elementos que en sus comienzos se nos aparecieron nimbados de extraordinario valor personal.

He aquí el caso de una pareja única en el cine español: Josita Hernán-Rafael Durán. En su primera aparición en la pantalla, conducidos por un director inteligente, asombraron al espectador, no acostumbrado a admirar en nuestra producción mujeres tan sencillamente humanas ni hombres tan exquisitamente normales. Su triunfo fue rotundo merecido, unánime. El fervor popular, que hace y deshace estrellas, fue con ellos. Y, lógicamente, se dispuso a esperar en el futuro una superación que no ha llegado por culpa, principalmente, de argumentistas y directores.

En *Pimentilla*, la última producción de la feliz pareja como tal, tienen muy poco que hacer estos artistas, que trajeron al cine español un ritmo juvenil tan necesario. Bien es verdad que la cinta llega a nosotros –¿por qué? – mucho tiempo después de realizada, con un sonido muy deficiente y colmada de indudables signos de vejez. Pero, aun haciendo caso omiso de cronológicos defectos, podemos asegurar después de su estreno que aún está por hacer la película de juventud fuerte, magnífica, espléndida, que Josita Hernán y Rafael Durán únicamente pueden realizar; esa película que les coloque en la altura que les corresponde redimiéndoles de lastres añorados, de la que muy bien pudo ser *La tonta del bote* un anuncio feliz...

**«La pantalla. Estrenos. “Pimentilla”, en Calatravas», *Madrid*, 19-V-1943, pág. 6.**

En Josita Hernán y Rafael Durán hay una pareja cinematográfica de magníficas posibilidades, acaso la única pareja interesante de la pantalla española. Pero no se mantendrá este simpático dúo si los productores que les contratan no hacen caso de pasados éxitos y destierran la idea de imitarlos. Nunca segundas partes..., etcétera.

*Pimentilla* refleja una constante preocupación por dar ocasiones de lucimiento a la pareja que nos ocupa, y ese es precisamente su error fundamental. No obstante, el nuevo film tiene momentos deliciosos y se recibió con agrado por los numerosos y fieles admiradores de Josita Hernán y Rafael Durán.

**C.R. «Cinema. Pantalla madrileña. “Pimentilla”, en el Calatravas», *El Alcázar*, 19-V-1943, pág. 4.**

La pareja Josita Hernán-Rafael Durán, protagonizan, como se dice ahora, esta película, pensada y realizada con el solo objeto de que ambos simpáticos artistas se luzcan, y... Los dos se lucen, cada cual en su estilo y cada cual dentro de su bien acusada personalidad.

Josita Hernán es, sin duda ninguna, una de las primeras ingenuas del cine español, y con graciosa infantilidad comete travesuras que serían forzadas si no fueran interpretadas con la naturalidad, gracia y desenvoltura que Josita imprime a sus actuaciones de ingenua, pues es lógico aclarar que no tiene esta sola faceta la artista de que traro, que sabe y puede hacer toda clase de papeles, pero es en los de joven sin malicia donde Josita resulta más Josita.

Rafael Durán, con su empaque de gran señor y su innata simpatía, da buena y perfecta réplica a Josita y, junto a ella vive las alegres travesuras de *Pimentilla*, película que ha obtenido un buen éxito por el acierto de los protagonistas y demás artistas que con ellos actúan, de las escenas graciosas, del diálogo chispeante y de la perfecta dirección de López Valcárcel, el joven realizador que va subiendo firmemente los peldaños que han de conducirlo a ocupar muy pronto un primerísimo lugar entre los directores españoles.

**CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Calatrava. “Pimentilla”», *Informaciones*, 20-V-1943, pág. 2.**

Nosotros llevados de nuestro buen natural, hemos procurado siempre no nombrar a las personas que intervienen en una obra a las que hemos de censurar acremente. Pero tenemos, con relación a otras películas, pruebas de que autores y productores desean ser mentados, aunque sea para merecer una acerba crítica, y por eso damos arriba la ficha correspondiente. Y agrupamos estas dos películas porque de ellas tenemos que hacer idéntico juicio.

En estas cintas de lamentable aparición en momentos en que nuestro cine sigue un camino ascendente no se puede señalar nada bueno. Nada, absolutamente nada. Sólo salvamos a intérpretes y operadores. Pero ni guion ni dirección tienen atenuantes ni disculpas. Carecen hasta del menor sentido de lógica, gusto, arte, belleza; de cuanto puede contribuir a hacer grato un espectáculo. No hay medio de detallar ni merece la pena de esforzarse para ello.

Sin embargo, son cintas instructivas en cuanto a que deben verlas quien pretenda dedicar su actividad a producir películas para aprender a no hacer nada de cuanto allí se hace y se ve. En este sentido, son películas docentes.

No queda sino lamentar que una artista como Josita Hernán, positivo valor de nuestra cinematografía, Ana Mariscal, a la que tantas veces hemos elogiado, Guitart, Rafael Durán y sus compañeros se vean envueltos en tan desdichadas aventuras.

**«La pantalla. “La niña está loca”», *Madrid*, 25-IV-1943, pág. 12.**

Ha causado verdadera sorpresa el que esta película, que viene precedida de un éxito tan singular, sea estrenada en Madrid en los modernos cines Montera y Victoria simultáneamente. Parece lógico pensar que al lanzarla unos locales que no han venido teniendo características de estreno, la película no tuviera la talla adecuada para ser exhibida en uno de los locales típicos de estreno; pero nos consta que las condiciones de la producción son excelente, inmejorables, y si se estrena en esos cines es debido a un gesto audaz y valiente de su empresario.

**L.G.M., «Los estrenos del Sábado de Gloria. Montera: “La niña está loca”», *Ya*, 25-IV-1943, pág. 5.**

Muy semejante esta película –argumento de Alejandro Ulloa y José Casín– a la obra teatral de Enrique Jardiel Poncela *Blanca por fuera, rosa por dentro*, no han logrado sus autores insuflar a sus incidencias una buena comicidad. Sus situaciones y sus diálogos-de una gracia vulgar y deplorable-no destellan el menor ingenio.

Dirigida por uno de sus autores, Alejandro Ulloa, con inseguridad e ingenuidad de principiante, no pasa esta película de la modesta zona de los ensayos sin conseguir.

Y ciertamente que no corresponde su tono mediocre a la ambiciosa y superadora situación actual de nuestro cine.

Josita Hernán e Ismael Merlo encarnan los principales papeles, secundados por Rosita Montaña, Angelita Tomás, Francisco Villagómez, José María Lado y Modesto Cid.

La fotografía es de José Gaspar, los decorados de Emilio Ferrer y la música de Azagra.

**«Cine. “La niña está loca”», *Arriba*, 27-IV-1943, pág. 4.**

La mayor virtud de esta producción es su ritmo dinámico y ágil, sin que, a pesar de su vivacidad, desconcierte nunca al espectador. Ulloa, su director, ha sabido captar

también el momento psicológico de cada personaje, y a lógica consecuencia de este detenido estudio da como resultado la valoración de escenas donde los actores se desenvuelven con facilidad, poniendo en sus facetas interpretativas un realismo con calor de humanidad. Josita Hernán se muestra en esta película plena de facultades. Sobre ella giran todos los episodios del desarrollo del film. Flexible de gesto y dinámica de acción consigue un merecido éxito. Ismael Merlo, correcto y artista, y muy encajada Josita Montaña que en sus bailes con Magriñá pone la nota de arte coreográfico en esta simpática producción.

**A., «Pantalla. “La chica del gato”, de Ramón Quadreny», *Pueblo*, 17-XII-1943, pág. 3.**

Lo que pasa durante esta comedia de Arniches, escrita para hurgar en las fibras sensibleras del corazón del pueblo, es tan viejo que se halla ya casi olvidado. Una jovencita huérfana y buena huye de la casa en que se la diera albergue antes que verse envuelta en unos delitos contra la propiedad. Las circunstancias obliganla luego a caminar, no obstante, por la mala senda. Pero se arrepiente y es admitida como fámula en un hogar de gentes adineradas, quienes la protegen y la auxilian en su redención y en el hallazgo de un ideal y una verdad de amor...

Ramón Quadreny, director de su nuevo avatar cinematográfico (hay una versión muda de *La chica del gato*, original de Antonio Calvache), actuó ahora con Aureliano Campa en calidad de supervisor. Si el arte de la absorción por la pantalla de novelas u obras teatrales hubiese de ajustarse a una exactitud de calcomanía, es evidente que nada tendríamos que oponer, ya que, en decoración, diálogo, escenas, mímica, etcétera, se ha conservado una fidelidad total e incluso exasperante por lo que tiene de carencia de innovaciones y aportaciones felices de cualquier índole.

Pero tal probidad reflejativa [sic] priva a la película de todo mérito, convirtiéndola en algo vulgar y de escasa consistencia. Josita Hernán y Juan Espantaleón distínguense entre los intérpretes, secundados por Fernán-Gómez, Pilar Guerrero, Fuensanta Lorente, Ana María Quijada y Blanquita Suárez, entre otros actores.

**JUANES, José, «Cine. Palacio del Cine: “La chica del gato”», *Arriba*, 17-XII-1943, pág. 4.**

Adaptar al cine una comedia no consiste en clavar la cámara en la concha del apuntador, ni en retratar, convertidos en figura, los papeles que en libro bullen. La

Adaptación cinematográfica de una obra teatral sólo puede considerarse perfecta cuando amplía la imagen escénica hasta la casi infinita posibilidad del nuevo arte. Y cuando esto no se tiene en cuenta sucede, como en *La chica del gato*, que se copia párrafo a párrafo la obra de Arniches, con sus dos únicos decorados de las clásicas «casa pobre» y «casa rica» sin otra preocupación, para dar un resultante de cero valores cinematográficos frente a un cien por cien de teatro mal fotografiado.

Josita Hernán sigue haciendo oposiciones a la medalla de sufrimientos por el cine, dando vida a sus clásicos papelitos de niña pobre y desventurada, de tan ínfima calidad espiritual como elevado rango personal interpretativo. Ella y Juan Espantaleón salvan la cinta merced a su trabajo meritísimo. Muy bien Fernando Fernán Gómez y a más bajo tono el resto de los intérpretes, a excepción de Luís Pérez de León, que da vida a un tipo barriobajero popular con excelente acierto.

**L.G.M., «Cinematógrafo. Palacio del Cine: “La chica del gato”», *Ya*, 17-XII-1943, pág. 5.**

Cinematografiada ya por Antonio Calvache en tiempos de las pantallas mudas esta comedia de Carlos Arniches, repite ahora el empeño el director Ramón Quadreny con Aureliano Campa de «supervisor».

Película modesta, realizada únicamente para distraer a las más candorosas gentes, facilísimas de contentar, cumple este vulgar cometido.

Y es el diálogo, típicamente «archinesco», lo que hace reír, no su plasmación filmica

En la interpretación de destacan Josita Hernán —en el invariable papel de ingenua de todas sus películas— y Juan Espantaleón, muy acertado en su personaje.

Comparten su labor Fernando Fernán-Gómez, Pilar Guerrero, Fuensanta Lorente, Ana María Quijada, Blanquita Suárez, Luís Pérez de León y Vicente Apariel.

**M.A.D., «La pantalla. Estrenos. Palacio del Cine: “La chica del gato”», *Madrid*, 17-XII-1943, pág. 6.**

Esta comedia de D. Carlos Arniches no ofrece tan amplios horizontes de acción como para ser llevada a la pantalla pudiera lograrse una versión cinematográfica perfecta,

ya que el cine se basa en la acción y en el extenso campo de realizaciones que ésta pudo proporcionar al director.

Por eso sacar partido a una comedia de reducidos límites, más de tipos y reacciones que de movilidad de escenarios es tarea difícilísima.

*La chica del gato* película cumple el mismo cometido que cumplió la obra teatral: entretener, hacer reír y hasta lloriquear a los espectadores de buena fe y poco dados al análisis.

Josita Hernán plena de encantos y de feminidad en el papel de la ingenua y a la vez intencionada Guadalupe.

Juan Espantaleón es un continuo acierto en un papel graciosísimo y nada fácil de lograr como él lo ha logrado.

Fernando Fernán Gómez en carrera ascendente cada vez más natural y más gracioso.

Estos son los valores de la producción, a los que siguen en méritos Pilar Guerrero, Ana María Quijada, Blanquita Suárez, Luis Pérez de León y Vicente Aparici.

**C.R., «Pantalla madrileña. “La chica del gato”, en el Palacio del Cine», *El Alcázar*, 18-XII-1943, pág. 4.**

Josita Hernán está catalogada como una ingenua de la pantalla y del teatro, y para que demostrase una vez más esa ingenuidad se buscó una obra a ella apropiada: recayó la elección en *La chica del gato*, la popular y centenaria comedia de Carlos Arniches, que ha sido llevada a la pantalla tal cual es, como una comedia, siguiendo al pie de la letra todo lo que en el escenario se representaba. Esto quiere decir, lisa y llanamente, que la película es la comedia sin aditamento de ninguna clase.

Josita tiene ancho campo para sus ingenuidades, y como lo sabe aprovechar, su labor gusta.

Del largo reparto destacan Fernando Fernán Gómez, Fuensanta Lorente, Pilar Guerrero, Ana María Quijada, Pérez de León, Blanquita Suárez y Vicente Aparicio.

**RÓDENAS, «Informaciones teatrales. Estrenos en los “cines”: Palacio del Cine. “La chica del gato”», *ABC*, 19-XII-1943, pág. 53.**

¿Quién no conoce esta grandiosísima comedia de Arniches? Lo más divertido de ella es el dialogo, esas frases ingeniosas y castizas que el ilustre autor desaparecido ponía de boca de los personajes de sus tragicomedias y sainetes.

El asunto, en el teatro como en el «cine» tiene un perfil folletinesco de poca monta y todo se supedita al lucimiento de la ingenua, que es, naturalmente el personaje principal. Cinematográficamente, Cuadreny [sic], que es el director mediocre, pero para divertirse queda la salsa de los decires y vayas archinescos y la interpretación que es bastante buenas.

Josita Hernán da vida a la ingenua, con su gracia natural y buen arte escénico. Está muy bien Espantaleón, y secundan con mucho acierto a esta pareja de buenos artistas. Fuensanta Llorente, Pilar Guerrero, Blanquita Suárez, Ana María Quijada y Luis Pérez de León.

**CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Palacio del Cine. “La chica del gato”», *Informaciones*, 20-XII-1943, pág. 7.**

Nuevamente, y con el adorno del diálogo, aparece en la pantalla esta comedia de Arniches que hace tiempo nos fue ofrecida en mudo. Típicamente arnichesca, la fábula va de lo patético a lo cómico con una simplicidad muy del teatro de su momento y muy apropiada para enternecer espíritus elementalmente sensibles. Ya es muy conocida la comedia para que tratemos de analizarla, y la película es lo mismo. Tan moderada en su propósito y en su realización que en realidad no aporta nada al cine.

Y es lástima que Josita Hernán, de calidades artísticas superiores, se entretenga en esta labor que no puede aportarle laureles, aunque su interpretación sea excelente. La esperamos, seguros de poder aplaudirla en obras de mayor importancia. Juan Espantaleón está muy bien, como siempre, y los demás colaboran a una interpretación bastante aceptable.

**El extra primero, «Allá películas. Palacio del Cine. “La chica del gato”», *Dígame*, 21-XII-1943, pág. 6.**

Carlos Arniches logró en el teatro uno de sus éxitos más considerables con la obra de este título, donde lo melodramático, hábilmente manejado por el experto autor, daba vida a una anécdota entre sainetesca y sentimental.

Josita Hernán, joven actriz, consiguió también en la escena con *La chica del gato* un éxito considerable, ya que la comedia del recientemente fallecido sainetero encajaba muy bien en el temperamento de la sutil artista. ¿Han sido estas consideraciones las que han llevado a Cuadreny a convertir en celuloide lo que se imaginó para las tablas? No lo



sabemos. Lo que si podemos asegurar es que la versión cinematográfica de *La chica del gato* no es lo suficientemente densa para hacernos olvidar la teatral.

Así, el mayor interés de la película radica precisamente en aquello menos cinematográfico; en el diálogo, en el que se conserva todo el donaire y el gracejo que hicieron célebre a Arniches.

No quiere esto decir que no se tenga en cuenta la labor de dirección e intérpretes. Pero nos hubiera agradado que *La chica del gato* culminara en esencias cinematográficas más que en teatrales.

Josita Hernán, cuyo gran dominio de la cámara no necesita elogios, cumple admirablemente, secundada con discreción por el resto del reparto.

**L.G.M., «Cinematógrafo. Calatravas: “Una chica de opereta”», *Ya*, 18-I-1944, pág. 5.**

Adaptada esta película de una novela rosa de Concha Linares Becerra titulada *Opereta*, su argumento es tan estólidamente falso como el de este relato.

Ninguno de sus personajes se mueven [sic] y conmueven a impulsos verdaderamente humanos. Son unos muñecos grotescos que zigzaguean del folletinismo [sic] más sensiblero y llorón al más pueril enredo.

Pero no exijamos valores auténticos a un género subliterario [sic] sin la menor calidad.

Y es el caso que, no obstante, la denominación «opereta» –concepto que expresa en su frivolidad un alegre, divertido y bullicioso convencionalismo, envuelto en un faustoso atuendo–, esta película es una pobre y triste ficción

Acaso los decorados de Ferrer y Fontanals se ajusten en sus diseños a las lujosas exigencias del género; pero en su realización nada tienen de suntuosos. Las escenas de la fiesta a bordo del *yatch* son de una gran penuria

La dirección de Ramón Quadreny es rutinaria. Como la música de Azagra y la fotografía de Emilio Foriscot.

Interpretativamente, Josita Hernán, Luis Prendes, Lily Vicenti, F. Fernán-Gómez y José Isbert se esfuerzan por infundir alguna vida a sus absurdos papeles.

Incrustados en la acción se oyen unos fragmentos de la ópera del maestro Serrano, letra de los hermanos Quintero, *La venta de los Gatos*.

**CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Calatravas. “Una chica de opereta”», *Informaciones*, 22-I-1944, pág. 7.**

Anodina y ñoña en su totalidad la novela sobre la que se ha basado esta película, no se puede esperar mucho de su adaptación al cine; solo la salva la buena interpretación en que Josita Hernán, graciosa, tierna, candorosa, con todos los matices que ella sabe dar en un arte que domina, consigue infundir verdad y humanidad a un tipo tan convencional como todos los que hasta ahora le han dado en el cine.

Con ella contribuyen al resultado los demás intérpretes. La dirección, sin salirse de lo rutinario, tiene, sin embargo, algunos aciertos parciales que demuestran algún adelanto en el director.

**El extra primero, «Allá películas. Calatravas. “Una chica de opereta”», *Dígame*, 18-I-1944, pág. 6.**

Se trata de una película ágil e intrascendente de asunto, pero que se ve con mucho agrado porque es entretenida y limpia.

Las peripecias de una muchacha que llega a ser la secretaria de un célebre tenor le han bastado a Quadreny, director de la cinta que nos ocupa, para tejer una producción amena.

No busquemos en ella grandes novedades ni atrevidos ángulos. No. Pero, en cambio, encontraremos un argumento de Concha Linares Becerra que ha dado motivo para un guion alegre y simpático. Hemos nombrado a Concha Linares Becerra y con ello ya habrá comprendido el lector que se trata de indicar que *Una chica de opereta* es una película que va desde lo blanco a lo rosa sin tener inquietudes por otros colores.

La interpretación solo elogios merece. Comenzando por Josita Hernán, que se nos muestra más bella y más artista que nunca en su doble papel de secretaria fea y cantante guapa. Un verdadero acierto. Luis Prendes, dueño de la simpatía, hace su interpretación con la maestría del hombre que tiene ya gran dominio de la cámara. En estas cintas moralmente alegres Prendes es actor indispensable ya por su buen trabajo y desbordante naturalidad. Hay que traerle a los estudios madrileños.

Fernán Gómez cumple también su cometido con gallardía. Los demás, discretos. La música de Azagra en ocasiones se nos ofrece inspirada. Los decorados, bien. Sin abusar de las maquetas.

En resumen, una película digna por la labor de Quadreny. Y por la interpretación de Josita Hernán y Luis Prendes.

**J.B., «Pantalla. Estrenos. “Una chica de opereta”, de R. Quadreny (Calatravas)», *Pueblo*, 18-I-1944, pág. 2.**

La pluma ágil e inspirada de Concha linares Becerra [ilegible] felizmente el argumento de esta novelita rosa vertida al celuloide en agradable comedia musical, bajo la dirección de Ramón Quadreny.

Una señorita de las de la innumerable legión que militan en esa forja de voluntades aceradas que es la clase media, se ve obligada a hacer frente a la vida y asume valientemente la dirección económica de su hogar. Su anciano padre sin energía, frente a un jefe explotador y egoísta, la enfermedad de su hermana y las necesidades de su casa la han colocado en este trance.

Estas escenas son las peores del film, porque la trama es de folletón barato. Pero surge el sésamo maravilloso de un empleo espléndidamente remunerado que sirve además a la protagonista para que su bienhechor, un cantante de fama mundial, descubra día por día las excepcionales virtudes que adornan a la voluntariosa mujercita. Y así, el final debe ser como corresponde a la rosada novela: casándose el músico famoso con la humilde secretaria.

Josita Hernán encarna el principal papel del film con gran acierto; también Luis Prendes se desenvuelve con bastante naturalidad. Fernán Gómez y José Isbert destacan del resto del reparto.

Los escasos números musicales del maestro Azagra se ven reforzados por trozos de las más famosas óperas y principalmente con algunas escenas de *La venta de los gatos*, del maestro Serrano y hermanos Quintero. La fotografía, de Emilio Foriscot, recoge algunos exteriores bellísimos.

Es, en suma, una agradable producción carente de altos empeños.

**«La pantalla. Estrenos. “Una chica de opereta”, en el Calatravas», *Madrid*, 18-I-1944, pág. 6.**

Es Concha Linares Becerra escritora de cantera cinematográfica de la que pueden extraerse muy deliciosas películas de ambiente moderno, como ésta que ayer se ofreció al público del Calatravas con el título de *Una chica de opereta*, y cuyo origen es la novela rosa de la conocida autora titulada simplemente —más cinematográficamente, añadimos nosotros— *Opereta*.

La acción de este nuevo film español tiene ritmo, emoción y amenidad, cualidades esenciales para un éxito «fácil» de público, Ramón Quadreny, director, sabe aprovechar

las oportunidades que sirve el argumento para traducirlas en imágenes con indiscutible habilidad. Emilio Foriscot, operador, y Ruiz de Azagra, músico con Ferrer y Fontanals, decoradores, aciertan a dar tono y ambiente a la película.

Se lucen en sus respectivos papeles Josita Hernán, Lily Vincenti, F. Fernán Gómez, Prendes e Isbert.

**B., «Pantalla. Estrenos. “Mi enemigo y yo”, de Quadreny [sic]», *Pueblo*, 16-V-1944, pág. 2.**

Sobre un asunto ingenuo y pueril se ha realizado esta cinta española, resuelta técnicamente de modo discreto en la que es elogiada cierta gracia en algunas frases y situaciones y la buena voluntad interpretativa de Josita Hernán y Luis Prendes, aprisionados como actores en la pobreza del argumento. Destaquemos a Fernán Gómez, gracioso en su papel, y el resto de los intérpretes cumple su cometido.

Recientes, producciones cinematográficas nos han demostrado que el séptimo arte no es solo derroche de medios. El ingenio resuelve con brillantez escaseces materiales. Lástima que en *Mi enemigo y yo* no se haya seguido este camino.

**El extra segundo, «Allá películas. Cine Imperial. “Mi enemigo y yo”», *Dígame*, 16-V-1944, pág. 6.**

Si el amor fuese como nos lo representan las clásicas tarjetas iluminadas, solo podrían florecer idilios entre rosas y palomitas blancas. Felizmente, para las chicas que viven en climas fríos, también pueden aspirar a usar el clásico ramito de azahar entre copos de nieve y pingüinos enlevitados. Así le pasa a la protagonista de esta cinta, «niña bien» que conoce en un pueblecito segoviano a cierto mocete que es aficionado a esquiar sobre la nivea sabana. Todo termina en boda, después de presentarse algunos inconvenientes y recorrer muchos kilómetros sobre los esquís la joven pareja.

Con tan sencilla trama, no exenta de algunos golpes de humos y muchas costaladas sobre la nieve, el director R. Quadreny ha realizado un film sin grandes pretensiones, desarrollando en fotogramas discretos, del que son afortunadísimos protagonistas Josita Hernán y Luis Prendes. Para pasar un rato divertidillo, está bien *Mi enemigo y yo*. El público acepto gustoso y sonriente esta producción. y como no se propondrían sus realizadores eclipsar a los grandes maestros del cine, dejamos el análisis de esta película con dictamen de film pasable y entretenidillo

**JUANES, José, «Cinco estrenos cinematográficos el día de San Isidro. Imperial: “Mi enemigo y yo”», *Arriba*, 16-V-1944, pág. 4.**

No ha tenido el cine español mucha suerte en esta jornada prolífica de estrenos. Lo decimos con pena porque nada nos satisface tanto como lanzar al vuelo las campanas cuando aparece en la pantalla un atisbo de perfección o novedad.

Pero ayer nos fue dado contemplar dos cintas que nada añaden a nuestra incipiente y ya muy interesante historia cinematográfica. Por lo que a *Mi enemigo y yo* respecta, hemos de confesar que el defecto mayor no reside en la mejor o peor realización, sino en la falta absoluta de tema.

Cuadreny [sic] ha luchado siempre con esta falta de asuntos. Queremos creerlo así y esperamos, para juzgarle con estricta justicia, que algún día acometa empresas de mayor envergadura, en las que dejará demostrada su pericia o falta de condiciones. Hoy por hoy no podemos hacerlo, porque *Mi enemigo y yo* tiene en su contrala absoluta falta de argumento. Y contra enemigo de tal naturaleza no se puede luchar.

Conseguir, sin embargo, que el público se interese y hasta ría de buena gana en algunos momentos es mérito que debemos exclusivamente al finísimo arte de Josita Hernán y Luís Prendes, componentes de una pareja juvenil llamada a cometidos de más categoría; a la simpatía de Fernando Fernán Gómez, que hace un papel graciosísimo y al buen deseo de los intérpretes.

**C., «Informaciones y noticias teatrales. Estrenos en los “cines”: Imperial: “Mi enemigo y yo”», *ABC*, 17-V-1944, pág. 18.**

Sobre un asunto muy pobre, en el que han hecho todo lo posible por dar relieve a sus personajes. Josita Hernán y Luis Prendes se ha tejido una película ingenuas situaciones divertidas y buena voluntad. ¡Pero con esto no se hace una película!

Y como en el «cine» español ha habido ya «cosas», justo es que no disculpemos «films» que, como *Mi enemigo y yo*, no aportan nada, fuera de la gracia de Fernán Gómez en su papel.

**L.G.M., «Cinematógrafo. Imperial: “Mi enemigo y yo”», *Ya*, 17-V-1944, pág. 4.**

Es difícilísimo, si no imposible, concretar las confusas razones que han motivado la realización de esta película.

Se trata de una novela menos que «rosa», incolora y completamente insípida, de Luisa María Linares, cotizada firma de estos insustanciales relatos.

¿El lucimiento de sus intérpretes? Josita Hernán y Luís Prendes, que encarnan a la pareja protagonista de esta anodina e inexistente ficción, actúan de un modo afectado, sin la gracia verdadera o aparentemente espontánea que hace perdonar las boberías de estas futesas. Y secundan con igual convencionalismo su labor Leonor Fábregas, Lily, Vincenti, Camino Garrigó, F. Fernán Gómez y Jorge Greiner.

¿La difusión de un hermoso paisaje de nuestra diversa y maravillosa naturaleza? Los panoramas nevados, elegidos para los exteriores, están reflejados sin entusiasmo, de una manera circunstancial. La fotografía de Emilio Foriscot es diáfana, pero sin matices ni calidades.

Evidentemente hay que contemplar cada película según las singularidades del género a que pertenece.

Y lo malo de esta película que pretende ser desenvueltamente trivial y divertida –como si nuestra originalidad racial necesitase los más hueros y estóridos films hollywoodenses– es que resulta nada distraída.

Y para final una importante cuestión: ¿De quién es la culpa del director, Ramón Quadreny, o del decorador, José Pellicer, que no se vea en los dormitorios a la cabecera de las camas, como es fervorosa y firme tradición en los católicos hogares españoles, un crucifijo o una imagen?

No es la primera vez que observamos esta omisión.

Y ya que predomina –desdichadamente– en nuestro cine el equivocado afán de imitar las tramas de la producción extranjera, lo menos que debemos exigir a los directores es que cuiden estos detalles, tan precisos para la exacta españolidad de nuestras películas.

**C.R., «Pantalla madrileña. “Mi enemigo y yo”, en el Imperial», *El Alcázar*, 18-V-1944, pág. 4.**

Otra novela de Luisa María Linares ha sido llevada a la pantalla para lucimiento de Josita Hernán. ¿Se logra esto?

Desgraciadamente, no, y más que por culpa de la artista, por la del guion y la dirección de Ramón Quadreny. No se ha sabido o no se ha podido buscar momentos apropiados para que la ingenua Josita continúe siendo la tal ingenua, que es precisamente como ha triunfado en anteriores interpretaciones cinematográficas.

Lo que ocurre en *Mi enemigo y yo* carece de interés y es frío y soso, y estos defectos tienen forzosamente que llegar a los intérpretes y más tarde hasta los espectadores.

Ya he nombrado a Josita Hernán, y ahora me queda que escribir los otros nombres que son Luis Prendes, Lily Vincenti, Leonor Fábregas, Camino Garrigó, Fernando Fernán Gómez y Jorge Grenier.

**REVENGA, C., «Pantalla madrileña. “Ella, él y sus millones”, en el Rialto», *El Alcázar*, 26-XII-1944, pág. 4.**

Varias veces he dicho y por mucho repetirlo no se peca, que el cine español desde hace bastante tiempo va marchando sin titubeos, sin dudas, por un camino claro, diáfano y franco, desbrozado de mala hierba y limpio de todo obstáculo.

Ese camino conduce hasta la cúspide del gran cinema [sic] mundial, y allí, codeándose con las más sublimes producciones del sublime séptimo arte, ya están situados títulos de películas españolas y nombres de directores españoles de grandes obras españolas, y con fruición y alegría y contento escribo tantas veces la palabra español.

Entre estos nombres de directores compatriotas nuestros se encuentra uno que dice así: Juan de Orduña. Y esto ocurre y ha sucedido porque Juan de Orduña, sabiéndose iluminado por el soplo del genio, sin precipitaciones ni nerviosismos, con paso seguro y firme, ha ido poco a poco marchando por ese camino al que me he referido en líneas anteriores y sus producciones, en un continuo y constante avance de superación, han ido ganándose gradualmente adjetivos encomiásticos más contundentes y de mayor fuerza, y por esto siempre salía de los cines después de presenciar el estreno de una película de Orduña diciendo: «Esto es muy bueno, lo que venga después lo será más». Y así puedo asegurar que *Ella, él y sus millones* es una gran película española, una gran interpretación de artistas españoles y una gran dirección de un director español.

La cinta, basada en la comedia de don Honorio Maura *Cuento de hadas*, fue elegida por Tamayo y Echeagaray para hacer un guion que puesto en manos de Orduña ha dado como resultado, como ya he dicho, una gran película, que al final de su proyección fue acogida con una larga y cálida salva de aplausos.

En el reparto, largo y acertado, aparecen muchos nombres de artistas conocidos y consagrados por el público y por la crítica. Estos nombres son los siguientes: Josita Hernán, Luchy Soto, Ana María Campoy, Guadalupe Muñoz Sampedro, Rafael Durán, Roberto rey, Luis Peña, Raúl Canco, Fernando Freire de Andrade, Pepe Isbert, Antonio

Riquelme, Juan Calvo y Xan das Bolas, entre otros que lamentamos no recordar y no por falta de méritos, ya que todos y cada uno de los artistas citados y no citados hacen gala de su buen arte.

Antes de terminar haré constar que las fotografías, limpias y perfectas de luz son de Gobelger.

La marca Cifesa nos ha presentado otra gran película española.

**CUEVA, José de la, «Estrenos. Rialto. “Ella, él y sus millones”», *Informaciones*, 26-XII-1944, pág. 4.**

La comedia de Honorio Maura (q. e. p. d) *Cuento de hadas*, ha dado origen a esta película que con gran acierto ha dirigido Juan de Orduña, quien, como actor, interpretó uno de sus papeles hace catorce años. Maura trató más de una vez en sus comedias este tema del matrimonio por convivencia y cálculo, en que el amor vence los obstáculos que entre los cónyuges levanta lo desvergonzado de un cínico convenio. Así ocurre en esta comedia como en *Julieta compra un hijo*, y el planteamiento del asunto, y el estudio de las reacciones de los protagonistas ofrecen un interés que el malogrado autor debía conducir hábilmente. En el guion de *Ella, él y sus millones*, se han conservado todos los valores de la comedia y se ha conseguido darle ritmo cinematográfico de modo que desaparezca todo recuerdo de su origen teatral. Hay habilidad en la presentación de los tipos, que están acertadamente definidos y se sostienen a todo lo largo de la cinta sin traspasar los límites que marcan lo acostumbrado en este género humorístico, un tanto convencional. Es una película al estilo de esas americanas que tanto divierten y entretienen y justo es declarar que en esta clase de cintas es lo mejor que se ha realizado en nuestro cine. Hay que lamentar algún exceso en el guion como el baile de la aristocrática invitada con el mayordomo que no hacía falta para nada, y algún descuidillo en el diálogo como aquel «la dije» impropio de las personas educadas que hablan, pero son faltillas de poca monta y que se esfuman con los aciertos indudables que llenan la película.

Juan de Orduña la ha dirigido muy bien, con una técnica hábil y sencilla muy de acuerdo con el asunto y el ambiente, y ha sabido imprimirle un estilo muy moderno y de buen tono. Ha cuidado los detalles, y ha conducido con acierto a los intérpretes.

Y la interpretación es una de las buenas cualidades de la cinta. Josita Hernán, de talento flexible, matiza con igual arte las escenas sentimentales y las cómicas y logra un tipo muy completo; Rafael Durán ha encontrado el tono exacto de su personaje y muestra



su dominio del gesto en ese grado medio tan difícil en que se da a conocer el pensamiento sólo con una expresión casi imperceptible sin acudir a los ademanes descompuestos con auténtico estilo de galán de cine. Luchy Soto, en el papel más desvaído de toda la película, logra con su interpretación natural darle un relieve de que carece; Ana María Campoy muy bien, Guadalupe Muñoz Sampedro derrocha gracia en pareja con Isbert, y todos los demás del reparto, cada uno en su estilo, cooperan al éxito de esta película que tiene unos espléndidos decorados, una buena música y una fotografía muy clara.

**«La pantalla. Estrenos. “Mi enemigo y yo”, en el Imperial», *Madrid*, 17-V-1944, pág. 8.**

El director Quadreny reaparece con esta producción en que se toma el asunto ideado por la novelista Luisa María Linares para dar satisfacción –sin duda– a sus románticos lectores. Quiere decirse que el nuevo film nacional adquiere un «tono rosa» obligado muy del gusto del público femenino, aunque a nosotros se nos antoje –los hombres somos más rudos– poco interesante y poco verosímil.

Hecha esta salvedad en descargo de Quadreny, diremos que los espectadores rieron de buena gana algunas escenas en que actúan afortunadamente Josita Hernán, Luis prendes o Fernando Fernán Gómez.

De la cámara se ha encargado Emilio Foriscot, más atento al conjunto fotográfico que a su detalle. Los decorados de José Pellicer, muy discretos. Y el resto del reparto lo componen entonadamente Lily Vincenti, Leonor Fábregas, Camino Garrigó y Jorge Greiner.

Esperemos otra muestra de las cualidades directoriales [sic] de Quadreny cuando se le confíe un argumento de más intensos problemas que el que se plantea en *Mi enemigo y yo*.

**«La pantalla. Triunfan en la pantalla madrileña dos directores españoles: Iquino y Juan de Orduña. “Ella, él y sus millones”, en Rialto», *Madrid*, 26-XII-1944, pág. 8.**

Todo cuanto en Juan de orduña hemos advertido de exquisito realizador de películas amables e ingeniosas se pone de relieve ahora en esta cinecomedia [sic] ejemplar.

Que ayer unió en un aplauso cerrado a los asistentes a su estreno. *Ella, él y sus millones* responde por completo al patrón ideal de un género cinematográfico que parecía

privativo del cinema americano y que Juan de Orduña ha hecho suyo con un virtuosismo técnico que nadie puede discutir.

El origen argumental de *Ella, él y sus millones* se remonta a una comedia teatral de Honorio Maura. Estrenada hace dieciséis años. Pero los adaptadores cinematográficos se han apartado con agilidad juvenil de la obra escénica, dejando su esencia para ampliar su acción hasta el máximo límite. Tamayo y Echeagaray aciertan a transformar la comedia de origen variando incluso su título, y denotan admirables conocimientos de la arquitectura cinematográfica.

Juan de Orduña, artista extraordinario de refinada sensibilidad, encuentra su más cómoda postura en la cinecomedia [sic] de modernos ambientes, que conoce a maravilla porque los vive con intensidad e inteligencia. Aparte de captarlos con un sentido crítico de finísima agudeza, ejercitada por imperativa inclinación de su espíritu renacentista.

No hay que olvidar que se trata de un triunfador de los medios artísticos del que fue el primer galán de la pantalla española y uno de los mejores de nuestra escena teatral.

Eso le permite dirigir a sus intérpretes con una autoridad manifiesta que se apoya en la propia experiencia de actor. Trabajar a sus órdenes es rendir máxima eficacia al servicio de un personaje cualquiera.

No hay que descubrir a Juan de Orduña como director, puesto que todavía se escuchan los ecos de éxitos adquiridos en buena [ilegible] y en ese mismo género de plasmación cinematográfica. Pero sí, podemos asegurar que *Ella, él y sus millones* ha de cuajarse como su más rotundo acierto a lo largo de triunfales proyecciones.

Se trata de una comedia bellísima ordenada con gusto primoroso, que va de lo irónico y sutil a lo sentimental sin cursilería, pasando por situaciones episódicas de un delicioso sabor que lejos de distraer del nexo argumental lo robustecen y confirman. Las escenas se suceden, llevadas con un ritmo precioso, hasta llegar al desenlace, que es el que el público desea, aunque no lo espera...

*Ella, él y sus millones*, como todas las películas de Orduña, es una lección de equilibrio interpretativo. La pareja central, confiada a Josita Hernán y Rafael Durán con acierto de selección, destaca con personales caracteres y comunica a las situaciones «eje» todo lo que ellas exigen. Magnífica y sostenida labor que les acredita una vez o más como primeras figuras del cinema español. Destacan también, dentro de una sobriedad admirable, que quiere decir disciplina. Luchy Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro, Ana María Campoy, Roberto Rey, Luis Peña, Freyre de Andrade, José Isbert y Juan Ramón Giner.

Sería injusto no dedicar elogios al fotógrafo y al escenógrafo de *Ella, él y sus millones* Goldberger y Alarcón ponen al servicio de este nuevo y rotundo triunfo de nuestro cine cuanto saben y pueden en sus respectivas especialidades técnicas.

**J.B., «Pantalla. “Ella, él y sus millones”, de Juan de Orduña», *Pueblo*, 26-XII-1944, pág. 4.**

Había una dificultad inicial en *Ella, él y sus millones*. Basada en la comedia de Honorio Maura *Cuento de hadas*, existía el peligro de que el realizador se dejase sugestionar por el lisonjero éxito de la comedia inspiradora y se malograra la cinta, como tantas otras de nuestro cine, ahogada entre un diálogo farragoso y la teatralidad de sus escenas.

Ese es el primer tanto que se apunta el director Juan de Orduña. De la comedia de Maura, los guionistas Tamayo y Echegaray conservaron el hilo temático, pero hábilmente fueron suprimidas escenas y añadidas otras, que proporcionan flexibilidad o interés sumo a la comedia cinematográfica. Porque esto es lo conseguido en *Ella, él y sus millones*: una graciosa, intrascendente si se quiere, pero divertidísima comedia, que nada tiene que envidiar a las que nos llegan con el marchamo de Hollywood.

Bien es verdad que el reparto de la cinta es excepcional, Rafael Durán y Josita Hernán constituyen una pareja excelente de protagonistas, cuya interpretación supera a todas sus actuaciones. Y por no citar sino los nombres, Roberto Rey, Luchy Soto, Raúl Cancio, Guadalupe Muñoz Sampedro, Freire de Andrade, Ana María Campoy y José Isbert llevan a cabo también felizmente sus respectivos papeles. La fotografía, los decorados, la música, todo está sabiamente dosificado y contribuye al realce del metraje.

**L.G.M., «Cinematógrafo. Rialto: “Ella, él y sus millones”», *Ya*, 26-XII-1944, pág. 6.**

Esta película es adaptación de la fina y bella comedia de Honorio Maura titulada *Cuento de hadas*, que se estrenó en el teatro Infanta Isabel de Madrid el 30 de noviembre de 1928. Enredo —como todas las ficciones escénicas de ese experto e inolvidable autor— de un tono amable, elegante y sonriente, conserva en su versión cinematográfica estas cualidades. Esta vez los guionistas, señores Tamayo y Echegaray, han verificado una tarea acertada y brillante. Han suprimido pasajes y personajes de la obra original para quitarla gran parte del acento de su procedencia y han ideado otros de buen cuño fílmico.

Y con esa base Juan de Orduña –que, dato curioso, interpretó en el teatro el papel que incorpora en la pantalla Roberto Rey– ha puesto en juego todo su entusiasmo y toda su experiencia de director cinematográfico, para lograr triunfalmente una película perfecta en su género divertido e intrascendente, parangonable [sic] con los mejores films hollywoodenses de esta clase. Sus incidencias –de un simpático y desenfadado convencionalismo– son relatadas con una grata y expresiva forma, en la que engarce, el engranaje de las imágenes –felizmente servidas por las palabras– tienen su justa y rítmica movilidad.

Josita Hernán y Rafael Durán –que han actuado juntos, con suerte desigual, en varias películas–, en la pareja protagonista, superan su trabajo interpretativo de *La tonta del bote*. Secundan exactamente su labor Luchy Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro, Ana María Campoy, Roberto Rey, Luís Peña, José Isbert, Fernando Freyre de Andrade y J. R. Giner.

Los decorados, de Alarcón, son adecuadamente fastuosos. Y la fotografía, de Golberguer, de gran nitidez.

**RÓDENAS, «Informaciones teatrales. Estrenos en los “cines”: Rialto: “Ella, él y sus millones”», ABC, 26-XII-1944, pág. 25.**

Si alguna, película española se puede señalar como exponente de una dirección impecable, esta es *Ella, él y sus millones*. Nos causa profunda alegría ver que hay directores, como Juan de Orduña que, paso a paso, con un sentido universal de la cinematografía, sabe dar a las producciones agilidad, gracia constructiva, incluso poesía en muchas escenas que no la tienen su raíz.

*Ella, él y sus millones* tiene el argumento –un poco desvirtuado en la película– de aquella comedia, de Honorio Maura que en las carteleras teatrales se llamó *Cuento de hadas*. Ahora es cuento, o farsa cinematográfica, que en sus tres primeras partes ya quisieran tener como apoyatura, para lograr una de esas películas que emboban a los espectadores papanatas, esos «films» que tienen su origen en los Estudios da Hollywood. Cualquiera de las producciones que nos llegan de allí, si son buenas, se pueden comparar con esta cinta, que está sobrada de humor, de intriga y de interpretación insuperable. Todo se desliza por un plano de «auténticos valores», porque la realización es magnífica. Suntuosos los interiores; dinámico y gracioso el diálogo y bien calibrado lo que la obra tiene de enredo y de inconsecuencia en el propósito.

En lo que respecta al trabajo del director, ¡qué bien, que exactamente están logradas las escenas del convoy, cuando el matrimonio y el amigo de ambos emprendan su viaje de luna de recién casados! Como ese momento, muchos. Acaso sobran, a nuestro juicio, las escenas cómicas que prolongan en demasía la película, tales como el de los servidores y el de la copa, que se nos figuran reiterados. Amputando esos metros de película, quedaría perfecta.

En la interpretación hay, un plantel de artistas francamente magníficos. Rafael Durán, por ejemplo, llena con su arte espléndido toda la película. Tiene esa naturalidad segura, inherente a los mejores artistas de la pantalla. ¿A qué extranjero podríamos compararlo? Pues con que le comparemos a Rafael Durán, es bastante. Josita Hernán, como es una magnífica artista, hace una creación, toda feminidad, de su papel.

Graciosísima igual que en otras actuaciones, Guadalupe Muñoz Sampedro. Muy interesante Luchy Soto. Excelente Luis Peña; Ana María Campoy, un poco gazmoña en su papel de mujer celosa, y los demás, entre los que contamos a Raúl Cancio, Requena, Juan Calvo, Roberto Rey notable en sus intervenciones y Freyre de Andrade, perfectos en, la interpretación.

Sobresaliente, la cámara.

Juan de Orduña, además de lograr una divertidísima película, ha sabido reunir a un grupo de artistas sencillamente excepcional.

**El extra tercero, «Allá películas. Palacio de la Prensa. “Ángela es así”», *Dígame*, 5-VI-1945, pág. 8.**

En casa de un tío solterón, dicho sea, sin ofender, se presenta su sobrina, una colegiala, harta del colegio, que miente más que habla y que emplea la mentira de una carta de su único pariente para salir de aquél. Pero el tío es un poco calavera y nada trabajador, y desde el principio se propone la sobrina reformar sus costumbres, lo cual le sienta muy mal al hombre y se enfada mucho e intenta remitir a la «niña» al colegio de nuevo. Esta, como la Sherezade aquella de *Las mil y una noches*, va prolongando su estancia en la casa, contándole cuentos a su tío; pero no cuentos narrativos, sino de los otros. Y unas veces porque dice que tiene reuma y otras porque hace que se ha roto un tobillo, y etc., etc., logra estar en el hogar del tío solterón el tiempo suficiente para que éste se modifique en sus costumbres y llegue a amar a su sobrinilla, con la que se casa. Y este cuento, que es una comedia de Arniches y Abati, se ha acabado.

Pues sí, señores; los embustes de esta Ángela, que es así, y a la que Ramón Quadreny ha dado vida celuloidesca [sic], aunque no nos lo creemos nadie, suponemos que ni siquiera su tío, nos han hecho pasar un rato distraído. Resultan un poquito convencionales las situaciones que de ellos se derivan; pero, ¡qué quieren ustedes!; estaba así en la obra original y no era cosa de enmendarles la plana a unos autores tan ingeniosos como eran sus originarios autores.

Quadreny ha hilvanado con ello un aceptable guion cinematográfico, y luego ha traducido éste en imágenes con bastante corrección.

Josita Hernán fue la encargada de dar vida a Ángela, y se la ha dado mejor que una inyección de aceite alcanforado. Fernández de Córdoba ha compuesto, con su gran maestría de actor y su excelente fotogenia, el tipo de tío solterón que se cree todo lo que le cuenta su sobrina. Y han cumplido muy bien en sus respectivos papeles Freyre de Andrade, Gema del Río y Mary Samper. ¿Que no le ponemos peros a la película...? ¡Pero cómo se los vamos a poner si ya nos dicen que *Ángela es así*!

**A.C., «Pantalla. Estrenos. “Ángela es así”, de Quadreny (Palacio de la Prensa)», *Pueblo*, 6-VI-1945, pág. 2.**

Va resultando ya desconsolador tener que enfrentarse con producciones cual ésta, en donde las arbitrariedades de un argumento absurdo entorpecen todos los afanes y buenos intentos constructivos de algunos directores. Desde la designación del título hasta el chocante desenlace de la intriga, el espectador podría encontrarse incluso molesto, por atentado a su ingenuidad, a no mediar un factor digno de mejores destinos; la labor interpretativa de Josita Hernán. Se ha pretendido esta vez dar cima a uno de esos tipos de comedia dinámica y regocijante a que tan acostumbrados nos tienen los norteamericanos, quienes poseen la rara habilidad de verter las excentricidades más disparatadas con unos procedimientos imponderables que les agencian sus mejores éxitos. Y esto es lo que en el caso presente de esta cinta española brilla por su ausencia. Ni la movilidad de la cámara, ni la reiteración de efectos jocosos, ni el trabajo personalísimo y atrayente de la protagonista compensan la quiebra inevitable de una trama guionística [sic] y la tara—insubsanable—de la interpretación afectada en exceso de los actores. Salvase la ya justamente encomiada Josita, a cuyo lado resultan solamente discretos Fernández de Córdoba, en su inefable papel de galán maduro, el siempre hilarante Freyre de Andrade y algún otro de menor escala. Bastante aceptables los decorados y un poco menos bien de sonido. La fotografía se mantiene, asimismo, en un plano prudente.

**CUEVA, José de la, «Cinema. Estrenos. Palacio de la Prensa. “Ángela es así”», *Informaciones*, 6-VI-1945, pág. 2.**

La simpática comedia de Arniches y Abati, *Ángela María*, ha sido trasladada a la pantalla con todas sus cosas gratas y todas sus arbitrariedades e ingenuidades teatrales de comedia rosa, de un rosa desvaído; no se puede decir con verdad que sea una adaptación porque adaptar una obra es acondicionarla a las características del procedimiento propio de la manifestación artística a que se vierte, y en esta película se ha conservado lo que en el cine no tiene razón de ser, y no se ha puesto nada de lo que le es esencial. Hasta el punto de que sin diálogo –un diálogo excesivo que en lugar de servir a la imagen la supedita– la película sería incomprensible. Es una serie de fotografías de escenas que no dirían nada si no ayudara de un modo decisivo la buena interpretación. Ella la salva y le da una categoría muy superior a la que le atribuyen los demás elementos que intervienen en la cinta, cuya dirección es anodina y carente de calidad cinematográfica, Josita Hernán encarna exactamente con estilo muy personal y con muy certera limitación el tipo de la ingenua y pícara colegiala que consigue vencer al empedernido solterón, que es en la cinta Fernando Fernández de Córdoba en una incorporación, como suya, segura y experta, natural y llena de autoridad de gran actor. Mary Santpere y Freyre de Andrade componen una pareja cómica muy graciosa, y los demás artistas los secundan con acierto.

**GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Palacio de la Prensa: “Ángela es así”», *Ya*, 6-VI-1945, pág. 5.**

Va resultando ya desconsolador tener que enfrentarse con producciones cual ésta, en donde las arbitrariedades de un argumento absurdo entorpecen todos los afanes y buenos intentos constructivos de algunos directores. Desde la primera designación del título hasta el chocante desenlace de la intriga, el espectador podría encontrarse incluso molesto, por atentado a su ingenuidad, a no mediar un factor digno de mejores destinos; la labor interpretativa de Josita Hernán. Se ha pretendido esta vez dar cima a uno de esos tipos de comedia dinámica y regocijante a que tan acostumbrados nos tienen los norteamericanos, quienes poseen la rara habilidad de verter las excentricidades más disparatadas con unos procedimientos imponderables que les agencian sus mejores éxitos. Y esto es lo que en el caso presente de esta cinta española brilla por su ausencia.

Ni la movilidad de la cámara ni la reiteración de efectos jocosos, ni el trabajo personalísimo y atrayente de la protagonista compensan la quiebra inevitable de una trama guionística [sic] y la tara –insubsanable– de la interpretación efectuada en exceso

de los actores. Salvase la ya justamente encomiada Josita, a cuyo lado resultan solamente discretos Fernández de Córdoba, en su inefable papel de galán maduro, el siempre hilarante Freyre de Andrade y algún otro en menor escala. Bastante aceptables los decorados y un poco menos bien de sonido. La fotografía se mantiene, asimismo, en un plano prudente.

**«La pantalla. Estrenos. “Ángela es así”, en el Palacio de la Prensa», *Madrid*, 6-VI-1945, pág. 6.**

El trasplante de obras teatrales a la pantalla es, a nuestro juicio, labor más difícil –más ingrata también–, que la de plasmar asuntos escritos expresamente para el lienzo mágico, donde no existe [ilegible] para la fantasía del autor, primero, y del realizador después.

Cuando asistimos al estreno de una de esas adaptaciones –como anteayer, en el Palacio de la Prensa–lo hacemos pensando precisamente, en las dificultades que habrá tenido que salvar el director, si no se ha alejado demasiado de la obra de origen.

Ramón Quadreny –¿y por qué no Quadreny? – es un hombre de cine honrado y consciente en sus procedimientos. Ha respetado la comedia confiada a sus manos, *Ángela María*, de Carlos Arniches y Joaquín Abati. Y, realmente, esta vez no era necesario alejarse de la trama escénica trazada por los dos hábiles autores para conseguir una película amable, entretenida y de suficiente acción.

*Ángela es así* resulta, pues, una comedia de buen tono, y sostenida amenidad, bien dialogada. Las situaciones se ligan hábilmente y hay que reconocer en Quadreny dotes de realizador que sabe dosificarlas y combinarlas a lo largo del desarrollo temático.

El público acogió con agrado la nueva película española, en que intervienen Josita Hernán y Fernando Fernández de Córdoba como protagonistas. Ambos aciertan a componer sus personajes con dignidad artística y matiz humano. Mary Santpere Fernando Freyre de Andrade, pareja cómica del film, también alcanza la altura necesaria para la eficiencia de la interpretación.

**RÓDENAS, Miguel, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Estrenos en los “cines”: Palacio de la Prensa: “Ángela es así”», *ABC*, 6-VI-1945, pág. 14.**

Cada vez me explico menos ese desdén, esa indiferencia del público español cuando en la cartelera de cualquier «cine» se anuncia precisamente una película española.



En el caso concreto del estreno de *Ángela es así*, adaptación cinematográfica de la comedia de Arniches y Abati *Ángela María*, yo escuché el siguiente comentario: «Esto debe ser una birria».

A medida que la proyección transcurría, aquel juicio de la dama, indiscutiblemente temerario, porque fue emitido *a priori*, tuvo una reacción favorable, y el comentario final se sujetó a este criterio: «Pues me he divertido mucho. Es una cinta graciosa y entretenida»

En efecto: la dama tenía razón. La película, excelentemente dirigida por Quadreny, tiene dinamismo, gracia en el asunto y sus múltiples incidencias. Un perfecto ajuste de planos y una absoluta visión cinematográfica en todos sus aspectos.

Pero *Ángela es así* tiene sobre todas sus cualidades una interpretación magistral. Josita Hernán está sencillamente deliciosa en la colegiala desenvuelta que, sintiéndose mujer, turba con sus graciosas picardías la paz de su tutor y tío, llegando a conseguir el amor que soñaba. La flexibilidad de la señorita Hernán alcanza y supera todos los matices de la ingenuidad en un arte bien sentido y espléndidamente logrado.

Fernando Fernández de Córdoba, en el papel de Gonzalo, afirma, una vez más, su magnífica escuela de gran comediante, no ya en las reacciones, llenas de profundo sentido humano y artístico, sino en la línea interpretativa, que sostiene con excelente juicio, a todo lo largo de sus intervenciones.

Freire de Andrade, graciosísimo esta vez, porque su actuación no desborda la naturalidad, y es éste su mayor mérito, y los restantes intérpretes, perfectamente ajustados a sus respectivos personajes.

Es una pena, por tanto, que el esnobismo o la incompreensión juzguen prematuramente obras que, como ésta, tienen una dignidad artística parigual a muchas películas extranjeras

**JUANES, José, «Cine. Palacio de la Prensa. “Ángela es así”», *Arriba*, 7-VI-1945, pág. 2**

El cine cumple su cometido, lo mismo cuando se dedica a enseñar que cuando enfoca el espejuelo de sus imágenes hacia la noble tarea de divertir al público; igual cuando nos abrumba con profundas tesis que cuando pone en las inquietudes de una época tremenda la nota suave de su encanto o la sencillez de una comedia plácida.

*Ángela es así* fue hecha para cumplir este objetivo optimista, sin otra preocupación que la de servir de vehículo amable a hora y media de sana alegría. Es éste el mejor mérito

que puede presentar; pero ya nos parece bastante para que nos sintamos incapaces de buscar posibles defectos de orden cinematográfico. Quadreny ha demostrado en ella más soltura que en otras ocasiones, y ha compuesto filmicamente un simpático embrollo que ya alcanzó gran éxito hace años en la escena, de donde proviene.

Josita Hernán y Fernando Fernández de Córdoba son sus protagonistas. De ella no nos queda por decir nada nuevo, después de haber asegurado en muchas ocasiones que es una de las más definidas estrellas de nuestro cielo cinematográfico. Su trabajo en *Ángela es así* quedará como modelo de garbo, gracia, donosura y simpatía.

Fernando Fernández de Córdoba está sobrio y exacto como siempre, encajando maravillosamente su figura con la del personaje que representa.

Fernando Freire de Andrade, como siempre, que es tanto como decir graciosísimo.

El público siguió con interés la película, pasando una velada deliciosa.

**Sánchez, Alfonso, «Pantallas de Madrid. “Ángela es así”, en el Palacio de la Prensa», *El Alcázar*, 6-VI-1945, pág. 2.**

Es extraña esta cualidad de muchos realizadores españoles para privar de su gracia original a obras teatrales en su tránsito a la pantalla. Arniches y Abati hicieron en *Ángela María* una comedia agradable con situaciones de buena comicidad y un diálogo chispeante y vivo, lleno de aquella sal gorda tan característica del teatro cómico español. Poca de estas virtudes tiene la película, aunque el director ha seguido con fidelidad la estructura teatral. Queda la anécdota trivial del conflicto, de la que emana una grata simpatía, sin que el director se haya esforzado por darle valor filmico. Lo mejor de la película, lo que la sostiene y la hace entretenida a veces, es la calidad de sus principales intérpretes, Josita Hernán y Fernández de Córdoba, en un trabajo de seguros aciertos, si bien la primera incurre en algunas exageraciones al comienzo del film. Mary Sampere y Freyre de Andrada imprimen un gracioso tono caricaturesco a sus papeles. Una labor interpretativa digna de mejor causa.

**El espectador MARQUERÍE, «El cine desde la butaca», *La Codorniz*, 17-VI-1945, pág. 12.**

¿Ustedes no han hecho nunca la curiosa experiencia de recapitular sus impresiones, después de haber visto una película? Es, ¿cómo diríamos?, como una prueba psicológica para averiguar si el film tiene o no tiene algo dentro. Porque una cosa es tratar de reducir a síntesis un argumento y analizar, con más o menos detalle, los valores de una

cinta, y otra muy distinta, ese ejercicio que les proponemos y que consiste en cerrar los ojos y revivir impresiones, comprobar qué es lo que más nos ha chocado de la película. De la misma manera que se hace un test subconsciente o se escribe un poema surrealista. Nos estamos poniendo muy serios y todo cuanto llevamos escrito tiene un insostenible aire de pedantería. Es que acabamos de ver un film titulado *Ángela es así*. Y estamos justamente recapitulando impresiones. ¿Qué impresiones son esas? Veámoslo.

La primera es PERDICES Y PICHONES. Sí, así como suena. Un cazador con muy buena puntería coge la escopeta y ¡pum! Dispara. Caen las perdices, las recogen los perros. Después en el tiro al pichón, el cazador gana una copa de plata haciendo lo mismo, es decir, ¡pum!, disparando. Pichones y perdices ya guisados, se sirven en una mesa. Ay un señor gordo que quiere tener gracia porque siempre está comiendo. Pero como esa función es la que corresponde exactamente a su obesidad, a nadie le choca y nadie se ríe. Si el comilón hubiera sido muy delgadito, tendría por lo menos aire de rareza que no le sirviera de nada entregarse con voracidad a ingerir perdices y pichones. Pero ¡en un gordo...! También luego en un colegio hay una niña gorda que come mucho. Y sucede lo mismo: que a nadie le choca que esa niña se atraque de pasteles.

Pero sigamos con las perdices y los pichones. Que están servidos en una mesa y que se vienen al suelo porque una señorita que es cupletista quiere que su amigo le compre una finca, y deshace el almuerzo.

Entonces la imagen PERDICES-PICHONES se borra para dejar paso a la segunda imagen: SEIS MANTONES DE MANILA. Esta surge por la manía que tiene la señorita cupletista de que su amigo el cazador le compre ese número de mantones. ¿Por qué seis...? Porque tres o cuatro le parecen pocos, ¡y puesta a pedir...!

A continuación, surge la imagen COLEGIO DE SEÑORITAS, que ya hemos visto tantas veces. Las alumnas leen en el dormitorio una revista donde aparece retratado el cazador, tutor de una de las chicas del pensionado, que está enamorada de él y que por intermedio de un guardia marino logra fingir una carta del tío reclamándola a su lado.

Esta imagen del colegio ya no desaparecerá de nuestro recuerdo porque la señorita en cuestión, que interpreta Josita Hernán, arrugando alguna vez su graciosa naricilla, repite constantemente que está muy bien en casa de su tutor, al que llama tío, y que no quiere volver al Colegio. Ni tampoco quiere volver una señora de compañía que habla como los vascos de los cuentos, pero dejando asomar alguna vez debajo de esa perla el inconfundible acento catalán. ¿Volverán Josita –que en esta película se llama Ángela– y su señora de compañía al Colegio? Suponemos que no, pues está claro que quiere casarse

con su tutor. Este, aparte de sus habilidades como tirador, es un abogado sin amor a los pleitos. Y esto motiva la cuarta imagen ABOGACÍA. Porque un amigo del cazador le aconseja que vuelva al ejercicio de la profesión de leyes y Ángela hace lo mismo, y hasta se pone la toga y el birrete e improvisa su discurso con chistes, imitando al defensor en un litigio. Pero sin que se ría nadie tampoco.

A todo esto, la señora de compañía y el criado del cazador-abogado y tutor de Angelita, como no podía por menos de suceder, se ponen en relaciones para imitar al eterno dueto cómico de todas las zarzuelas. Con lo que se define otra imagen: AMORES DE CRIADOS. Freyre de Andrade, disfrazado de Bautista con sus grandes patillas hace lo que puede y más, para dar comicidad al tipo. Pero como el diálogo es flojito, todos los magníficos esfuerzos de Freyre se pierden en el vacío. Y del mismo modo la excelente interpretación de Fernando Fernández de Córdoba y la del resto del reparto. La imagen AMORES DE CRIADOS no nos deja ver casi nada más, como no sea la de no comprender por qué existe paciencia capaz de soportar el antipático papel asignado a la protagonista, niña cargante «metome-en-todo», a la que se deberían dar unos buenos azotes para que no abusara de la calma del protagonista y de la del espectador, que piensa: «Si una hija mía hiciera la décima parte de todo esto, se iba a acordar para toda la vida». Así que quedamos en que la imagen de NIÑA CARGANTE es la última de todas. Hasta que, como era de suponer, se casa con el tutor, y la señora de compañía, con el criado de las patillas. Perdices-pichones, seis mantones de Manila, colegio de señoritas, abogacía, amores de criados y niña cargante dan sumados con muchos planos y contra planos de conversación insustancial el film titulado *Ángela es así*, donde se demuestra cómo puede ser destrozada en el cine tan buen argumento teatral. En *Ángela es así* carece de importancia todo lo que no sea la charla de los personajes. Pero como la charla no es nada, la película no existe.

**GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Rialto. “Un hombre de negocios”», *Ya*, 6-XII-1945, pág. 7.**

Manuel López-Marín y Luís García Sicilia, al escribir su aplaudida comedia cómica en tres actos de este título, no pensaron en que algún día pudiese ser llevada a la pantalla. O acaso, sí. Su argumento es nimio y su desarrollo –evidentemente muy ágil y gracioso– de netas peculiaridades teatrales. Pero, no obstante, lo limitado de su acción, se apreciaba que había en su tema y en sus incidencias «materia filmable». La cuestión era utilizar la esencia, la parte básica de la obra original, para darla una adecuada forma

cinematográfica, añadiendo o suprimiendo pasajes y personajes, que en esto consiste la labor adaptadora. Y esta tarea ha sido hábilmente efectuada con su experiencia de guionistas por los señores Tamayo y Echegaray.

Este divertido género, tan del gusto del público, que en el teatro y en el cine se denomina lo mismo, comedia cómica, precisa en uno y otro espectáculo –para su justo éxito– de una ocurrente gracia de situación y de diálogo, si bien es indudable que en el segundo adquiere mucho más valor aquel elemento primordialmente visual que las jocundidades coloquiales.

Y el acierto de guion y de realización de esta película es haber sabido aprovechar la hilaridad de la trama escénica, unos procedimientos exactamente cinematográficos. Las convencionales vicisitudes del enredo –en las obras cómicas todo es admisible, con tal de que resulten regocijantes– están desenvueltas con experto predominio de la movilidad; esto es, de la imagen, sobre la quietud; esto es la palabra.

Luís Lucía da un considerable avance en esta segunda película que dirige. La primera fue *El 13-13*. Demuestra no sólo que conoce la técnica cinematográfica, sino –y esto es muy importante– el estilo, el ritmo que debe aplicarse a una amble ficción, a una risueña comedia cómica.

Josita Hernán y Antonio Casal interpretan expresivamente a la pareja protagonista. Secundan de modo excelente su actuación Ana María Campoy, Julia Lajos, María Isbert, Juan Espantaleón, José Isbert –como siempre, muy gracioso–, Faustino Bretaña, Paco Alarcón, Antonio Riquelme, Arturo Marín y Manuel Requena.

La escenografía, de Enrique Alarcón y la fotografía, de Guillermo Golberger, muy cuidadas

El público celebró con sus risas diversos momentos de esta distraída película.

**JUANES, José, «Cine. Rialto: “Un hombre de negocios”», *Arriba*, 6-XII-1945, pág. 4.**

Sobre la conocida comedia de López Marín y Sicilia, que Rafael Rivelles popularizó en los escenarios, Luís Lucia ha construido una buena película española, de esas que pueden enorgullecer a la cinematografía de cualquier país; una película que puede considerarse y aun tutear con prestigio de superioridad a otras muchas que *a priori* se aceptan por el público tanto como las nuestras suelen despreciarse.

Pocas veces hemos comentado la posición del público ante el cine español y la categoría –poca o mucha– de éste en el consorcio del cinema mundial. Nos hemos

inhibido de actuar en el problema, quizás porque al principio actuamos como defensores a capa y espada, con deprimentes consecuencias personales. Pero hoy salimos de nuevo al campo de batalla para cantar las excelencias de esta comedia nueva, que posee mérito y rango suficiente para que pueda dársele de categoría de sobresaliente. Los que conocen la imparcialidad de nuestros juicios pueden sacar la conclusión más optimista de esta observación.

*Un hombre de negocios* está llevada con un garbo –creo que técnicamente se denomina ritmo– que para sí quisieran la mayor parte de nuestras superproducciones. Tiene alegría, dinamismo, juventud. O, dicho de otro modo, encanta al público. Nos referimos exclusivamente a la realización como plasmación del cuento original. Lo otro, la técnica, es tan suave, tan comedida, tan exacta, que no se ve. Y eso es precisamente lo que debe hacerse al hacer cine.

En esta segunda película del joven director Luís Lucia se nos revela un auténtico valor, que en su primera (*El 13-13*) presentaba solamente atisbos o inquietudes. Queremos creer, y así lo deseamos, que este nombre sea el primero de una larga lista de directores jóvenes dispuestos a inyectar suero de simpatía a un cine que comenzaba a ser bastante fúnebre.

Nos da cierto reparo emplear un calificativo detrás de cada nombre de los que componen el reparto. La costumbre ha hecho ley de tal sistema y sentimos caer en aparente pecado de tópico. Sin embargo, es de justicia reseñar que la cinta está maravillosamente interpretada. Con actrices y actores que nada tienen que envidiar a otros que fundamentan su popularidad en apellidos guturales. Josita Hernán y Antonio Casal forman la pareja central de la película. A los dos les ha cabido [sic] en suerte papeles muy distintos a los que hasta ahora han interpretado, y los dos presentan una nueva faceta de su arte personal indiscutible con absoluta perfección y acierto. Juan Espantaleón y José Isbert componen dos tipos maravillosamente vistos y les dan todo el valor de su magnífica veteranía. Julia Lajos actúa con exacta naturalidad, y Ana María Campoy, en su breve intervención está perfecta, así como Riquelme y Breña en dos tipos episódicos, encajados con verdadera gracia.

Párrafo aparte merece Maruja Isbert, a quien ha correspondido el cometido más difícil de los papeles secundarios, por demasiado teatral y falso. Teatralidad y falsía que Maruja Isbert convierte en cinematográfica creación definitiva.

Al terminar la proyección el público aplaudió con entusiasmo.

**«La pantalla. Estrenos. “Un hombre de negocios”, en Rialto, nuevo y legítimo triunfo de nuestro cine», *Madrid*, 6-XII-1945, pág. 6.**

Había una base de obra filmable que es la comedia de éxito en toda España – paseada por los escenarios como piedra de toque del arte de Rafael Rivelles– debida a la pluma de dos autores que salieron al palenque con el mejor bagaje escénico –la novedad, la fina gracia, del elixir juvenil que todo lo embellece–, y había un campo de posibilidades de gran extensión. Poner en imágenes la deliciosa comedia de Luis García Sicilia y Manuel López-Marín solo requería una mano decidida y segura, pero de joven realizador también. Y nadie más indicado –mejor situado y predispuesto– que Luis Lucía, producto de una cuidadosa preparación técnica que ahora cuaja definitivamente.

Cuando se encuentran factores de tal valor, el fracaso –o el semifracaso, a veces más cruento aún– es imposible. Pero debemos reconocer que en *Un hombre de negocios* película, se ha vertido de manera magistral el contenido de la obra famosa, con una visión extraordinariamente acertada de lo que ha de ser un trasplante del escenario al cuadro de proyección. Tamayo y Echegaray, jóvenes y estudiosos guionistas, han confeccionado su adaptación poniendo mucho amor –amor de juventud– en el empeño. Y Luis Lucía, con auténtica autoridad, ha sabido imprimir a las imágenes el ritmo preciso, tomadas por la cámara de Golberger con lujo de contraste y nitidez de matices.

Resultado sobre la pantalla –la «tela» acusadora a que se refería el madrileñísimo Noriega en los tiempos «heroicos» del cinema mudo español– y sobre el público: un éxito sin regateos, que registramos con íntima satisfacción. Ayer los espectadores del Rialto pasaron un rato felices, y manifestaron su gratitud aplaudiendo al final de la película en ovación cerrada y clamorosa. Ese aplauso sincero y total se dedicaba a los autores, adaptador, director, técnicos y artistas de *Un hombre de negocios*, gallarda muestra de lo que el cinema propio puede conseguir cuando se combinan elementos capaces y eficaces en el área compleja de la producción.

Jornada Afortunada la de ayer en Rialto, que tiene trascendencia de un ejemplo a imitar. Podemos –y sabemos– hacer comedias cinematográficas cuyo fondo amable refleja con fidelidad y simpatía –el talismán maravilloso en la vida y en el arte siempre un ángulo de nuestras costumbres, de nuestra forma de sentir ante los problemas cotidianos. *Un hombre de negocios* es la derivación hacia otros derroteros más cosmopolitas de los hasta ahora emprendidos por nuestros productores, y tiene el encanto irresistible de lo que llena todas las exigencias del aficionado, que se sienta en la butaca

sin querer encontrar otra cosa que «novedad» bien entendida y mejor plasmada, sin preocupaciones morbosas de otro tipo...

Luis Lucia se ha ganado un puesto estratégico en la producción nacional. Tiene su género –el de la fina comedia, graciosa sin chocarrería–, y a él pueden confiarse temas como el de *Un hombre de negocios*, tan felizmente hallado por García Sicilia y López-Marín, que hacen teatro moderno y hacen, de consiguiente, cine, porque dan a la acción tanta importancia como al diálogo, ingenioso, pero real. Las escenas cómicas, que abundan en el desarrollo de la nueva cinta, fueron subrayadas por francas carcajadas del auditorio, ganando ya desde el arranque, desde la hábil y certera exposición de la trama.

*Un hombre de negocios* demuestra también patentemente la capacidad artística de Antonio Casal, quizás el más completo actor con que hoy contamos. Su protagonista es un dechado de naturalidad expresiva, de talento de composición del personaje. Era difícil dar la réplica a su creador teatral –Rivelles–, y ha tenido Casal el gran acierto de no recordarle para nada, viendo el tipo a través de su exquisita sensibilidad y dándole otro giro netamente cinematográfico.

Antonio Casal es ya insustituible, y nos agrada decirlo, pues conocemos su intensa vocación, clave de sus triunfos diversos a lo largo de una carrera brillantísima. Nada tiene que envidiar a los más empingorotados «ases» del cinema extranjero, y el público se ha dado cuenta de su mérito personal, haciéndole su favorito.

También Josita Hernán se apunta un triunfo legítimo, poniendo a contribución su arte sólido e inteligente. Y destacan con caracteres propios Ana María Campoy, Julia Lajos, Juan Espantaleón, José Isbert, Antonio Riquelme, Faustino Breña, Arturo Marín, Manuel Requena y Francisco Alarcón.

**RÓDENAS, Miguel, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Estrenos en los “cines”: en Rialto se estrenó con gran éxito “Un hombre de negocios”», *ABC*, 6-XII-1945, pág. 25.**

Un paso más hacia el triunfo definitivo de la cinematografía española. Por si no fuera bastante, éxitos tan honrada y brillantemente conseguidos como los que obtuvieron, entre otras películas indígenas, *Raza*, *El escándalo*, *Bambú*, *El destino se disculpa* y muchas más que harían interminable la lista, nos hallamos ayer con otra producción española, trasunto de la comedia *Un hombre de negocios* –original de López Marín y Sicilia, adaptada al «cine» por Tamayo y Echegaray–, que es exponente magnífico de las grandes posibilidades de nuestra cinematografía.



En *Un hombre de negocios* se revela, además de un director como Luis Lucía que conoce su profesión a fondo y a quien esperan indudables éxitos por su ágil temperamento, demostrado en esta producción realizada en los estudios de Sevilla Films, otros valores que demuestran hasta donde podríamos llegar, si la frivolidad y el «snobismo» del público que abarrotaba las salas de espectáculos donde se proyectan películas extranjeras –algunas muy malas– nos fuera un poco propicio.

En *Un hombre de negocios*, que, desde luego, es una farsa teatral con todas sus consecuencias, abundan las incidencias cómicas a base de equívocos; un diálogo pulcro y fluido; exteriores muy buenos y trucos tan bien logrados como el que da ocasión al accidente de automóvil y el de la caída desde el balcón del ayuda de cámara.

Las decoraciones de Alarcón, excelente; bien manejada la cámara por Golberger, y una interpretación en la que a Josita Hernán, magnífica ingenua, y Antonio Casal, lleno de naturalidad expresiva, no les falta más que la vitola de los Estudios de Cinelandia para parangonarlos con Mirna Campoy, rebosante de feminidad, revela también su excelente clase.

Completan el gran reparto, Julia Lajos, mejor que en muchas de sus actuaciones precedentes; Isbert, graciosísimo Espantaleón, con su sobriedad estupenda, crea un tipo, y Bretaña, Alarcón, Riquelme y esa muchachita hija de los caseros, cuyo nombre no figura en la publicidad, pero que es una gran actriz cómica, contribuyen al éxito que obtuvo esta película que, aun siendo española, puede codearse con otras muchas que, porque son extranjeras, apenas se discuten.

**El extra primero, «Allá películas. Rialto. “Un hombre de negocios», *Dígame*, 11-XII-1945, pág. 6.**

Una señorita adinerada se apura mucho al recibir la noticia de que un tío suyo, que está en América, va a venir a España. El miedo de la señorita es morrocotudo, porque ha hecho creer a su tío que está casada. Para evitar la sorpresa contrata a un tal Fernando, hombre de negocios, para que se haga pasar por su marido. Lo gracioso del caso es que los dos terminan enamorándose y que, por lo tanto, el marido de mentira termina siendo de verdad.

Sobre este argumento de Sicilia y López Marín, llevado con gran fortuna al teatro, se ha trenzado el guion de esta película, guion que está perfumado de esencias cinematográficas, lo que ha permitido realizar a don Luís Lucía, director de gran sobriedad de recursos, del que cabe esperar celuloideos óptimos –ya *Un hombre de*

*negocios* es anuncio lisonjero de ellos— una producción dinámica, ágil y entretenida que se ve con agrado, se saborea con simpatía y se recuerda con fruición.

Porque es esta tónica de la simpatía la que nos cumple más destacar en la cinta que comentamos. Simpatía en la interpretación, simpatía en la línea guionística [sic], simpatía en la línea directorial [sic] y simpatía en el argumento.

Josita Hernán y Antonio Casal constituyen la pareja protagonista y llevan a cabo su cometido con naturalidad y decoro. Secundan su actuación con discretas maneras Ana María Campoy, Julia Lajos, María Isbert, Juan Espantaleón —siempre tan gran actor—, Faustino Bretaña, Paco Alarcón —muy eficaz—, Antonio Riquelme —muy justo—, Arturo Marín y Manuel Requena, cada vez más fotogénicos.

Bien los escenarios de Alarcón y excelente la cámara de Goldberger.

**Ardila, «Películas en Pueblo. Estrenos. “Las inquietudes de Shanti Andía”, de Arturo Ruiz-Castillo», *Pueblo*, 4-II-1947, pág. 6.**

En la pingüe producción Barojiana constituyen el cielo dedicado al mar *Las inquietudes de Shanti Andía* (1910), *El laberinto de las sirenas*, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*. Y precisamente a la primera del citado cuarteto de obras es a la que aureola el máximo renombre. Anotemos de manera incidental que cuando nuestra pantalla, con intuitivo y loable criterio, busca cada vez más amplio campo de inspiración y homenaje en las piezas famosas de la literatura patria, se da el caso de que no acudió a la gloria del ilustre escritor vasco más que para una ya casi olvidada versión muda de *Zalacaín el aventurero*. Y al utilizar Eggar Neville, en *Frente de Madrid*, un asunto de don Pío.

Por tanto, ya el solo propósito de adaptar a la pantalla *Las inquietudes de Shanti Andía* —o cualquier otra producción de Baroja—era merecedor de un aliento y un aplauso, que otorgaron quienes, dirigen y engrandecen nuestro cine, concediendo a la cinta el calificativo de «interés nacional». Pero, además, descontado lo plausible de la intención, surgió la correspondencia del éxito en la empresa. Arturo Ruiz Castillo, en esto su primer film extenso, se consagra como director de indudable valía. Que no dudamos ha de tener sucesivas y rápidas confirmaciones.

Apremios de espacio y deberes de la glosa, en una sola jornada, de media docena de estrenos en los locales madrileños que cultivan el séptimo arte, nos obligan a ser concisos en nuestro comentario. El propio Baroja se encargó del trasunto argumental y de los diálogos —garantía suma— y el maestro Jesús G. Leoz compuso un inspirado fondo

musical. Manuel Berenguer tuvo a su cargo el manejo de la cámara, y en el núcleo interpretativo figuraron actores tan estimados y populares como Jorge Mistral, Josita Hernán, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Milagros Leal, Irene Caba Alba, María Paz Molinero, José María Roderó, Nicolás Perchicot, José María Lado, José Jaspe y otros tantos y tan dilectas cooperaciones han tenido culminación feliz en el logro de una cinta que mantiene el ritmo de prestigio de la cinematografía propia.

En muchos momentos Ruiz Castillo evidencia unas magníficas dotes de sobriedad y buen estilo expresivo. y el ambiente supera en valía y poder captador a los incentivos emocionales de la trama, algo diluida y obscura en diversos pasajes, como, por ejemplo, el de la explicación final del secreto de los últimos años de Juan de Aguirre. Lo que más gusta y perdura, en realidad, es el «clima» de la película y su construcción impecable. Y lo único que desentona algo –¡qué lástima! –, el atildamiento y la afectación de que peca en ocasiones Jorge Mistral, ¿Cuándo se olvidarán algunas de las más prometedoras figuras de nuestros Estudios de que «están ante la cámara» y se logrará encauzarlas por la buena senda de la naturalidad en el vestuario y el ademán, el comportamiento y la mímica?

La función de la noche en el cine Callao, patrocinada por el Círculo Nosotros y el de Escritores Cinematográficos, congregó a un selecto y conocido público, que, igual que el de la tarde, tuvo aplausos y frases de elogio para cuantos intervinieron en la creación de esta notable película patria.

**«Cine. Callao: “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Arriba*, 4-II-1947, pág.3.**

Patrocinado por el círculo Nosotros y el Círculo de Escritores Cinematográficos se estrenó anoche en función extraordinaria la adaptación cinematográfica de la famosa novela de don Pío Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía*, realizada por el nuevo director Arturo Ruiz Castillo, vaya por adelantado que, al final, el público aplaudió la película, con lo que queda implícitamente dicho que fue de su agrado.

Lo mejor de esta cinta es el clima. El aguafuerte Barojiano –aguafuerte de luces, tipos y reacciones sentimentales– ha sido expresado con exactitud y dureza en la película de Ruiz-Castillo. Se conserva la profundidad ambiental y la reciedumbre opresora de las historias marinerías; los escenarios claroscuros y la imponente grandeza del océano. Hasta el denso confusionismo de la trama –trama de tenebrosas historias trenzadas– se ha conservado íntegramente, sacrificándose en muchos momentos la estructura cinematográfica a un mayor apasionamiento por la obra literaria.

Ningún director ya consagrado desdeñaría firmar esta película. Para uno que comienza —después de una eficiente labor práctica en documentales, ensayos y otras actividades— es un premio de honor que promete futuros títulos de grandeza para el cine español. *Las inquietudes de Shanti Andía*, ligeramente suavizada con algunos cortes necesarios, será otro título destacable en letras grandes al hacer el recuento final de temporada.

Jorge Mistral encarna el Shanti con sobriedad y comprensión del tipo. Josita Hernán da suavidad y ternura personal a la desventurada Mary; Manuel Luna, como siempre, muy bien; Tordesillas, Perchicot, Félix Fernández y los demás componentes del reparto, también a la altura de sus muchos méritos. Mención especial merece el niño José Antonio Sánchez, que hizo un Shanti Andía infantil: delicioso.

La música del maestro Lahoz no pudo apreciarse en toda su importancia por las desastrosas condiciones acústicas en que fue proyectada la película la noche del estreno.

**CUEVA, José de la, «Informaciones cinematográficas. Estrenos. Callao. “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Informaciones*, 4-II-1947, pág. 4.**

¡Baroja en la pantalla! Y con Baroja, la reciedumbre de los tipos, la violencia de las pasiones, la rudeza de la acción, la evocación del pasado, el predominio del ambiente, y...el mar. El mar como principal personaje, o más bien, como fuerza motriz de los seres que han nacido en él y por él viven, accionan y mueren. El director —saludemos en Ruiz-Castillo un director— se ha asimilado el fondo y la forma de la novela, su nebulosidad, la hondura con que cala en los personajes y en la vida del mar vasco sus contrastes fuertes, y lo ha llevado a la película con una fidelidad total. Da la impresión de que si Baroja, en lugar de la pluma hubiese manejado la cámara, lo hubiera hecho así. Por eso digo al empezar esta crónica «Baroja en la pantalla» y no «una novela de Baroja en la pantalla». Está allí todo él, todo su espíritu, y cuando al final aparece el propio escritor escuchando la historia, no nos extraña, porque ya le habíamos visto a todo lo largo de la realización cinematográfica. Esto es un gran mérito de dirección, porque demuestra que ha sabido dar a las imágenes una dimensión de profundidad y de expresión que no vemos lograda con mucha frecuencia. El fotograma tiene en todo momento verdad real y verdad literaria, y al mismo tiempo que se nos relata la anécdota se plasma un estilo y se retrata una personalidad.

Únase a esto un dominio de la técnica cinematográfica muy cuajado y una manera propia, y con ello queda dicho cuánto es y cuánto esperamos que sea, este nuevo director,

que ha sabido hacer una película española que rezuma españolismo por todos los metros de su celuloide.

Hemos de hacerle notar algo que es muy frecuente en la adaptación de una novela, y es el olvido de que ciertos detalles que en una novela pasan inadvertidos para el lector o perfectamente explicados por el literato que tiene su pluma para justificar lo que presenta, adquiere con la imagen un valor excesivo, y es preciosos paliarlo. Ejemplo: la actitud de madre e hijo cuando se vuelven a ver después de una larga ausencia. Es proverbial la frialdad expresiva de la raza vasca, pero [ilegible] adentro una dureza excesiva. Otro detalle se nos hace evidente en el funeral; diga el novelista lo que quiera, cuando el sacerdote reza un responso y no dice las palabras arbitrarias que se han puesto en su boca.

Estas advertencias tienen carácter general, porque ya que estamos llevando al cine toda nuestra literatura, bueno es que se tenga en cuenta el desnivel entre lo leído y lo visto.

Berenguer ha hecho una fotografía muy buena, muy a tono con el ambiente y muy adecuada a cada episodio; solo falla este acierto en los fotogramas de la galerna, en que la magnífica luz sombría del mar encrespado no entona con la del puerto, donde esperan las familias de los marineros en peligro. Y como nuestra misión es decirlo todo, no hemos de ocultar que no tiene la emoción precisa y digna de la ocasión el diálogo que se mantiene en la lancha de salvamento.

Desearía que mis lectores entendieran que estos reparos— que como se ve son bien leves— no afectan al conjunto de la película, que es una de las mejores españolas; no significan otra cosa que mi deseo de perfección.

La interpretación es muy buena. Josita Hernán encarna con gran suavidad y con fino acierto su tipo de muy pocas reacciones; Jorge Mistral llena convincentemente su personaje, lleno de humanidad-humanidad barojiana, pero humanidad-; Manuel Luna y Tordesillas hacen gala de su maestría; Milagros Leal, dueña siempre de sí misma y de su expresión; Lado, Prada, Perchicot, Jaspe, Laguilloat —muy exacto en el atalayero—, Arturo Marín, en un personaje muy bien entendido; Irene Caba, tan verdad como siempre, y , en general, todos acusan un buen arte y se ve que están muy bien sometidos a una disciplina

El público aplaudió la película.

**El extra tercero, «Allá películas. Callao. “Las inquietudes de Shanti Andía”»,  
Dígame, 4-II-1947, pág. 6.**

La conocida novela de Pio Baroja, en la que se nos presenta la vida de un marinero vasco, Shanti Andía, esmaltada de aventuras y recuerdos y alumbrada por un idílico amor, compone el interesante argumento de esta película: argumento que no narramos a ustedes por falta de espacio.

Los aplausos que resonaron en la sala al finalizar la proyección fueron clara muestra del júbilo que sentíamos todos los espectadores al hallarnos ante un film español magnífico, hondo y vibrante, de los que honran nuestro cinema añadiéndole unos puntos más sobre la altura que ya lleva conseguida.

*Las inquietudes de Shanti Andía* han resultado las inquietudes, reciamente volcadas en el celuloide, de un inspirado cineasta que se revela en esta película como un estupendo realizador, Arturo Ruiz Castillo, ya experimentado en las lides cinematográficas merced a la larga serie de realizaciones cortas que tiene producidas, llevaba en sí la atosigante [sic] inquietud de hacer cine grande, labor para la que se sentía perfecta y suficientemente preparado. Y su anhelo llegó, al fin, a cuajar en una película excelente por todos conceptos; esta de *Las inquietudes de Shanti Andía*, en la que a su acierto en escoger el argumento ha añadido el de guionarlo [sic] con hábil destreza cinematográfica y dirigirlo con una pericia que lo revela como maestro en estas tareas. Magníficamente resuelta la cinta, técnica y artísticamente, en su diversidad de escenarios, deja en el ánimo del espectador la absoluta convicción de que puede parangonearse [sic] con las buenas producciones de este género, lo cual significa un destacado avance. Todos los intérpretes han estado a la altura del realizador; desde Josita Hernán, en un trabajo sobrio y comprensivo que mejora todos sus anteriores, hasta Milagros Leal, pasando por el acierto interpretativo de Manolo Luna, Tordesillas, Mistral, José María Lado, Perchicot y todos los demás componentes del numeroso reparto. Vaya un ferviente elogio para el maquillador que ha logrado caracterizaciones magníficas a lo largo de toda la cinta, y hagamos extensible tal fervor al de la cámara (Manolo Berenguer), a Leoz por su música y a Juan Figuerola por haber resuelto tan bien las maquetas de los barcos que aparecen en la película.

**GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Callao: “Las inquietudes de Shanti Andía”», *Ya*, 4-II-1947, pág. 5.**

Alegrémonos de que nuestro cine amplíe sus horizontes. Nunca ha complacido al íntegro y verdadero carácter español, tan entusiasta de las aventuras difíciles – valientemente arrojadas y cumplidas abnegadamente–, ni la limitación ni la comodidad. Y puesto que pocos países tienen como nuestra Patria tan grande y deslumbradora variedad de temas, utilicemos las atrayentes cualidades del cine en aquellos asuntos que reflejan mejor nuestros principales y más significativos aspectos y rasgos temperamentales. Esta sencillísima y fundamental teoría ha sido realizada por Arturo Ruiz-Castillo en esta su primera película extensa. Y he aquí, justamente, la esencialidad de su éxito: haber sabido elegir, para ese trabajo, una de las más interesantes novelas de Pío Baroja, que, desde los distantes tiempos de las películas mudas, en que fue trasplantada a la pantalla su relato *Zalacaín, el aventurero*, permanencia olvidado de nuestra gente de cine.

Componen esta obra de Baroja, como todas las suyas, muchos y diferentes episodios, ligados por una acción general. Esta diversidad de vicisitudes y de ambientes hace muy difícil su adaptación esto es, su exacta concreción cinematográfica. Buen conocedor Arturo Ruiz-Castillo de las complejidades de esa tarea y del estilo de las narraciones barojinanas [sic] que contienen otros relatos, atinó en el trazado del guion. Pero de nada serviría a la película su valor literario si Ruiz-Castillo, ya en el menester de director, no hubiese plasmado sus incidencias con un certero criterio cinematográfico. Aunque es el protagonista quien cuenta la historia de su vida, no por ello la palabra quita la prioridad a la imagen. Esta predomina a lo largo de todo su desarrollo. Los distintos lances argumentales no dejan en ningún momento de ser expresados visualmente. Y algunos pasajes, como el de la galerna, con un diestro, artístico y emocional empleo de la técnica. El público siguió con atención la película y al final la otorgó el premio de sus aplausos.

Merecen un completo elogio la fina y matizada fotografía de Manuel Berenguer y la bella música de Jesús G. Leoz. Igual que la interpretación, desde los que encarnan los papeles principales –Josita Hernán, Jorge Mistral, Manuel Luna y Jesús Tordesillas– a los que incorporan los otros personajes: Milagros Leal, María Paz Molinero, José María Lado, José María Rodero, María Teresa Campos, José Jaspe, Arturo Marín, Manuel Requena, Félix Fernández...

**«La pantalla. Estrenos. “Las inquietudes de Shanti Andía”, en el Callao», Madrid, 4-II-1947, pág. 6.**

No es tan fácil, como pudiera creerse, y se cree, llevar a la pantalla los libros de Baroja. En su lectura parecen dinámicas las figuras y los ambientes tienen variedad. Pero D. Pío es narrador que gusta de todo lo que se cuenta de unos personajes a otros y recoge excesivos tipos y lances episódicos que suelen tener nexo con la acción principal. Por ello –y no a la manera de Hugs Walpole, el cronista inglés de la numerosa familia Herrier– su novelario [sic] es demasiado complejo para condensarlo en films de metraje usual. Esta es la dificultad con que ha tropezado Ruiz-Castillo, realizador de material corto ahora entronizado como uno de los directores más interesantes de nuestra producción. Y ha de estimarse, en primer término, su gran calidad plástica en muchas escenas, que tiene sabor de época y ambiente, captadas por la cámara de Manuel Berenguer.

Muy noble el intento, muy digno de aplauso e intención. *Las inquietudes de Shanti-Andía*, aunque en realidad sea, *Las tribulaciones de Juan de Aguirre*, cumple su cometido y satisface su ambición artística. Sin conocer la novela, serie de relatos, original, el espectador puede quedar totalmente complacido.

La película, declarada de interés nacional, ofrece magníficos momentos de encuadre –de sentido pictórico–, y sirve para que un plantel numeroso de intérpretes actúe con entusiasmo y disciplina. Así, Jesús Tordesillas, Jorge Mistral, Manuel Luna, José María Lado, José Prada, José Jaspe –en un tipo de malayo–, Manuel Requena, Arturo Marín, Carlos Agosti –promesa de buen galán– y Horacio Socías –espléndido en su papel de viejo sacerdote–. Se hacen notar también Josita, Hernán, Milagros Leal, Irene Cava Alba, Mari Paz Molinero, Nati Mistral, Mariano Alcón y Agustín Laguillo. Manuel Guitián acierta en el cometido de fina línea cómica del personaje Fruez Nissen.

Son admirables la música, del maestro Leoz, y los decorados y figurines, trazados por el propio Ruiz-Castillo.

**M.P.F., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Estrenos en los “cines”. Callao: “Las inquietudes de Shanti Andía”», ABC, 4-II-1947, pág. 23.**

Es ya merecedora de un caluroso elogio, por la mera intención, la empresa de Arturo Ruiz Castillo de llevar al «cine» una novela de nuestro primer novelista contemporáneo, Pío Baroja. Muchas de sus obras deberían ya hace tiempo de haber cobrado vida en nuestras pantallas, y seguirla cobrando en cantera de asuntos y sugerencias que ofrece la inteligente labor novelesca del maestro. Fuera de aquel que



pudiéramos llamar balbuceo –en cuanto al «film» mudo, claro está– de Zalacaín, sólo Edgar Neville recogió para el tomavistas una trama barojiana en su *Correo de Indias*.

Las dos grandes novelas típicamente románticas de Pío Baroja son, a juicio de quien esto escribe, *Zalacaín el aventurero* y *Las inquietudes de Shanti Andía*. En ellas la aventura es continua; y las acciones se entrecruzan en la segunda. Para un realizador cinematográfico, encararse con una novela grande, densa de acción, de acontecimientos, de tipos, plantea el problema de condensación, lo cual es sumamente difícil cuando el tema es tan rico e interesante, que se quisiera aprovechar por entero. Aquí Ruiz Castillo tenía que resolver y decidir el sacar como acción principal la historia de Juan de Aguirre, verdadero nudo de la novela, o seguir exactamente la línea de ésta. Se inclinó por lo último. Y a ello se debe el que, quizá, su «film» sea excesivamente narrativo, en el sentido de que cuentan cosas los personajes que no se ven en la pantalla. En una novela, esto no importa, porque la fantasía del lector ve en su imaginación las escenas relatadas por cualquiera de los tipos, mientras que el espectador cinematográfico queda prendido preferentemente en lo visual que se le sirve.

Fuera de estos reparos, causas de la morosidad del «film» –la novela de Baroja nunca la tiene–, Hay que señalar el acierto indiscutible del director en el ambiente de su película, en el «clima» de ésta, que es el de la vida de los marinos vascongados, y de las aventuras de los navegantes vascos, con evocaciones de negreros y piratas.

Otro punto a comentar es el de la fotografía, en general un tanto oscura, pero en algunos momentos, especialmente en los que la pantalla no evidencia «los fundidos», francamente buena. Sobre todo, en las vistas naturales del mar.

La interpretación de Mistral, excelente; quiere decirse: sobria, ajustada; la de Josita Hernán, gris; y el Sr. Luna, con poca flexibilidad en sus gestos. La música de Leoz, acertadísima. Y la parte folklórica nórdica, de primerísima calidad.

La película, a cuya primera proyección se congregó anoche ese público de los grandes acontecimientos cinematográficos, gustó mucho y fue muy aplaudida.

Y ahora –me atrevo a insistir– los productores y directores deben examinar la producción de Baroja, donde hay enorme cantera de espléndidos asuntos cinematográficos.

**Sánchez, Alfonso, «De la ceca a la Meca... del cine. “Las inquietudes de Shanti Andía”, en el Callao», *El Alcázar*, 4-II-1947, pág. 7.**

El cine español permanecía reacio a uno de los géneros de mejor tradición literaria y cinematográfica: la película de aventuras. Un joven realizador— lo que es ya un motivo de elogio— ha elegido para inaugurar su tarea un tema aventurero tomándolo de Pio Baroja, uno de los novelistas mundiales contemporáneos que mejor lo cultivan. *Las inquietudes de Shanti-Andía* ofrece sobrada seducción para ser llevada a la pantalla aunque haya permanecido treinta y cinco. [...]

Señalaremos como mérito mayor en la realización de Ruiz-Castillo haber logrado en toda su justeza el ambiente donde la trama transcurre, haber trasplantado a la película ese clima sugestivo, emocional y denso que Baroja infundió a la novela. El relato de Baroja encuentra una fiel traducción en imágenes. Brilla una plástica de excelente concepto poético bien captada desde encuadres que acusan el sentido del cine y el buen gusto en la composición de la escena. Ruiz-Castillo mantiene el ritmo y el estilo adecuado a la narración sin un solo desmayo, ceñido a la línea barojiana, acudiendo por derecho a la situación para resolverla con dominio de la técnica, como en aquellas escenas de la galerna y en algunas otras que expresan bien claramente el buen deseo y la noble intención que animaron a su primera realización de largo metraje que tan abundantes y prometedoras calidades presenta.

Un reparto bien elegido en el que todos los intérpretes dan el tono exacto a su intervención, aunque alguno exagere el tipo, contribuye eficazmente a convertir en palpable realidad la aventura de Baroja.

Bella de entonación y contrastes la fotografía de Berenguer, que además ha retratado muy bien a los intérpretes. He aquí un operador español que cada día avanza más en su difícil tarea, animado de una gran vocación y magníficas dotes artísticas. Precisamente por creerle de fina calidad, capacitado para resolver intrincados problemas de su arte le recomendamos una dura vigilancia a su gusto por los efectos que pueden inducirle a falsedades o amaneramientos que debe superar dadas sus estupendas aptitudes.

Encontramos ampulosa la música de fondo del maestro Leoz, que a veces se impone sobre la acción que debe subrayar.

El público aplaudió con unánimes aplausos la proyección de *Las inquietudes de Shanti-Andía*.

**ARMENTERAS, Antonio de, «Windsor. “Un viaje de Novios”», *¡Hola!*, 14-II-1948, pág. 15.**

Es Gonzalo Delgrás uno de los directores que más prestigian al cinema hispano. Sabe elegir los temas que más intensamente llegan al público y desarrollarlos en la cinta mágica con completo conocimiento de cómo debe ser manejada la cámara para que acuse un sentido esencialmente cinematográfico tanto en lo referente a la banda fotográfica como a la de sonido. Sólo tiene un defecto tan inteligente realizador: su modestia. De no ser por ella su nombre estaría muy por encima de muchos que deben el lugar preeminente que en la producción nacional ocupan, más que a sus verdaderos méritos, a su labor «autobombástica». En esta ocasión nos demuestra su excelente clase relatando de manera ágil y amena la interesantísima novela de doña Emilia Pardo Bazán, que da título a la película. Supo reflejar con encantador verismo el tiempo y lugar en que la dramática acción ocurre, conservando y aun acrecentando la nota sentimental que brota con calor de humanidad a lo largo de todo el rodaje. Un perfecto equilibrio se descubre en la filmación impulsada, a todas luces, por un aliento que desborda bondad y arte. Entre las muchas y magníficas películas logradas por Gonzalo Delgrás, esta es la mejor de todas.

Eligió para que encarnaran a las tres figuras principales del drama a tres artistas consagrados de nuestra cinematografía: Josita Hernán, Rafael Durán y José M.<sup>a</sup> Lado. Los tres consiguen en sus sendos papeles tres insuperables creaciones.

Perfectos, fotografía y sonido. Y terminemos este rápido comentario felicitando a la empresa de este aristocrático local por haber dado a conocer el film español tan excelente y digno.

**GASCH, Sebastián, «El sábado en la butaca. Windsor: “Un viaje de novios”», *Destino*, núm. 549, 14 de febrero de 1948, págs. 17-18.**

Hay temas de contenido espiritual y a los que el cine no debiera acercarse más que con una gran discreción. Cuanto más delicado es el asunto que se aborda, más cuidado debe ponerse en la manera de tratarlo e interpretarlo. *Un viaje de novios*, la conocida novela de Pardo Bazán, nos ofrece el caso de una muchacha de exquisita sensibilidad, católica ferviente y casada con un divíduo tosco e inculto, cínico e inmoral, que se siente irresistiblemente atraída hacia otro hombre. La pugna que se desarrolla en el ánimo de la joven entre sus arraigadas creencias y aquella inclinación morbosa, tenía que ser vertida al celuloide con muchísimo tacto. Este tino brilla por su ausencia en la cinta de Gonzalo Delgrás, por culpa precisamente de los actores que han dado una interpretación

completamente equivocada a los personajes y han recargado a en demasía el dibujo de éstos, desfigurando enteramente su psicología. A Josita Hernán le ha caído en suerte el papel de esa muchacha ingenua y creyente fervorosa, que ha de llevar en el rostro un intenso resplandor espiritual, surgido de lo más hondo de su alma. Esta actriz, en cambio, ha transformado al personaje en una pueblerina bobalicona, de muy corto entendimiento, extremadamente cándida, describiendo además sus reacciones de un modo nada sutil, ayuno de matices. Rafael Durán también ha acentuado las características del protector de la protagonista, y como si el frío hubiese entumecido su semblante, ha imprimido a su personaje un envaramiento, una imperturbabilidad harto exagerados. Y José María Lado, el notabilísimo actor que tiene en su haber una larga lista de magníficos aciertos, ha incurrido igualmente en un error al abultar de una forma caricaturesca las facciones y el carácter del marido celoso, que se ve metamorfoseado en un sujeto ridículo y grotesco en exceso. Total, que esos personajes incorporados por esos artistas, tienen todos los visos de los héroes de un dramón popular que tratara de conmover al auditorio por la violencia de las situaciones y la exageración de los sentimientos. Bastará añadir a lo que antecede que la novela de doña Emilia Pardo Bazán, de corte un tanto folletinesco, contiene elementos literarios bastante artificiosos, muy del siglo pasado, para que el lector se dé cuenta de que esta película posee un marcado sabor melodramático. Y sabido es que el peligro del melodrama folletinesco, reside en que puede operar en el ánimo del espectador un efecto totalmente contrario al que se busca. Esto es lo que sucede con la película *Un viaje de novios*.

Lo menos malo de este film, es la realización de Gonzalo Delgrás. Aunque la acción quede a menudo subordinada a farragosos diálogos, y el film transcurra a un ritmo cargado de detalles superfluos, de situaciones descritas con demasiada minuciosidad, circunstancialmente hallamos en su discurrir multitud de problemas resueltos visualmente, con inteligente sentido cinematográfico como la entrada de la joven esposa en la mansión de su protector, secuencia en la que la cámara actúa con sin par elocuencia. Por lo demás, la reconstrucción de la época y de los diversos ambientes, ha sido cuidada en sus menores detalles, tratada con fina sensibilidad y mucha propiedad. Los decorados, repletos de evocadores motivos, el vestuario, la caracterización de los actores, son un trasunto fiel de los postreros años del pasado siglo.

**ARAGÓN, Bernabé de, «La pantalla. Estrenos. “Un viaje de novios”, en el Capitol», Madrid, 8-VI-1948, pág. 6.**

Intachable la labor de Gonzalo Delgrás, realizador de esta nueva película española, adaptada de un libro de la condesa de Pardo Bazán, hasta el punto de parecernos, en su aspecto técnico, superior a las anteriores producciones del mismo Delgrás, resulta, bajo otro prisma-interés, emoción, etcétera-, un tanto pálida, falta de auténtico sentimiento humano. No es, en fin, la más acertada de las narraciones de la densa escritora, aunque la pintura de tipos y ambientes revele la paleta polícroma de una novelista ilustre, digna de respeto.

*En viaje de novios* [sic] destaca, consiguientemente, como exposición equilibrada de la época que se exhuma. Margarita Robles, esposa del director, gusta de estas evocaciones retrospectivas y se complace en marcar los detalles de su guion, correcto, si bien carente de picardía escénica, para lo que hacen falta temperamentos auténticamente varoniles. Los intérpretes están en ese mismo plano de equilibrio y corrección, sin reacciones anímicas que permitan calibrar del todo su arte. Son como figuras de museo, puestas en movimiento por resortes de hábil mecánica. La autora de la novela original los trazó así, y Delgrás se atiene fielmente a ese trazado, que sostienen Josita Hernán, Rafael Durán y José María Lado.

Aguardamos de Gonzalo Delgrás algo más en consonancia con nuestro tiempo, mientras reconocemos la pulcritud de esta plasmación dentro de su buen estilo cinematográfico.

**El extra tercero, «Allá películas. Capitol. “Un viaje de novios”», Dígame, 8-VI-1948, pág. 10.**

En un pueblo muere una anciana que vivía sola y llevando una vida ejemplar. Las vecinas que la han asistido comentan su existencia solitaria, una de ellas, que la conoció desde pequeña, les cuenta el motivo de la misma. Se casó, siendo casi una chiquilla, con un hombre serio y de cierta edad, que en el viaje de novios-un ilusionado viaje a París-perdió el tren en Venta de Baños por correr tras la cartera que se había dejado en la fonda. Otro viajero que subió al departamento, al ver a la pobre señora sola y sin saber qué hacer, se convirtió en su ángel tutelar, acompañándola al hotel en Bayona y dejándola bien instalada en espera de la llegada del esposo. Y eso fue lo que amargó ya para siempre la existencia de la pobre mujer y la llevó, poco más tarde, a encontrarse definitivamente sola en el mundo.

De un cuento de la ilustre escritora Doña Emilia Pardo Bazán ha sido tomado el argumento de este film. Y otra mujer, una escritora moderna que entiende lo suyo de cosas cinematográficas, Margarita Robles, es la que lo ha adaptado al celuloide con hábil guion, en el que la acción se desarrolla sin que sobre ni falte nada.

Gonzalo Delgrás, en una labor directiva completamente acertada –para nosotros es esta realización uno de sus mejores trabajos–, ha puesto en imágenes la sencilla y emocionante historia, dándole no solo una buena ambientación que la hace inefable desde sus comienzos –con aquella inefabilidad que tienen ahora para nosotros los tiempos y las costumbres idos–, sino un ritmo adecuado, una gracia amable en toda esa primera parte que constituye la exposición del tema, y una línea emotiva y tensa en el resto del film, que entra en su tono dramático sin desquiciamientos, suavemente.

Con todo ello y la atinada interpretación de Josita Hernán, muy justa en su tipo; de José María Lado, que aquí hace una de sus buenas incorporaciones; de Rafael Durán, sobrio y entonado; de Romea y de otros actores secundarios, se ha conseguido una cinta sumamente interesante que no defraudará a los que acudan a contemplarla.

**GÓMEZ MESA, Luis, «Cinematógrafo. Capitol: “Un viaje de novios”», *Ya*, 8-VI-1948, pág. 2.**

Una joven inexperta, Lucia, se casa con Don Aurelio Miranda, de carácter dominante y rudo. Durante el viaje de bodas, el señor Miranda pierde el tren en Venta de Baños al buscar su cartera, que dejó olvidada en la fonda de la estación. Y Lucia encuentra un compañero de departamento, Don Ignacio Artegui, una buena ayuda para su desorientación.

En el descubrimiento que efectúa el cine español de nuestros grandes novelistas, le ha llegado el turno a la condesa de Pardo Bazán. ¿Cuál será el próximo: Benito Pérez Galdós, José María Pereda, Juan Valera, Ricardo León...?

Está muy bien utilizar esa variada fuente argumental. La amplitud del cine admite las más diversas tramas. Lo importante es saber elegir. Y la obra de que es adaptación margarita Robles, que cumplió esa tarea, la denomina «versión cinematográfica», esta película es una más en la vasta labor de su autora.

Esquemáticamente, el asunto es una anécdota, propicia a maledicencias, de las que se cuentan de diferentes maneras en las tertulias de casinos y cafés. La Pardo Bazán lo pormenorizó con su indudable habilidad narrativa.

Resurgido ahora en la pantalla, tiene poco interés. ¿Por no haber acertado en el desarrollo? La causa es de orden distinto. Conciérne a la índole del tema, claramente anacrónico para estos tiempos. Por ello, Gonzalo Delgrás lo ambientó en su época. Y es ese aspecto externo, siempre gracioso, de estampas animadas de las revistas gráficas de principios de siglo, el más cuidado de la película. Su cometido directivo es manifiestamente superior al de sus últimas realizaciones.

Consecuencia natural del esmero puesto por Delgrás en su trabajo es la acoplada interpretación. Incorporan los papeles principales Josita Hernán, Rafael Durán y José María Lado. Y de las actuaciones secundarias, anotemos las de Alberto Romea, José Suárez, Josefina Tapias, Lily Vicent y Emilio Ruiz.

**Juanes, José de, «Cine. Capitol: “Un viaje de novios”», *Arriba*, 9-VI-1948, pág. 3.**

Uno de los mayores errores que pueden cometerse en cine es suponer que toda obra literaria puede convertirse en una película; hasta aquellas meramente descriptivas que tienen en su falta de anécdota el encanto mayor. Así, por ejemplo, este libro de doña Emilia Pardo Bazán, espléndido reflejo de la vida cicatera, con sus cominerías, chismes y murmuraciones, puede ser, y es, un alarde de buena observación; pero jamás pasará de ser un aburrimiento cinematográfico, aunque esté realizada con la pericia con que Gonzalo Delgrás ha logrado plasmarlo en imágenes.

Volvió a unir Gonzalo Delgrás para este film a la pareja que le dio su primero y mayor triunfo: Josita Hernán y Rafael Durán. Los dos luchan fuertemente con tipos que no viven aventura alguna, sino sólo se dejan llevar por caminitos de muy escasa fuerza impresionista. En ellos andan con absoluta naturalidad, y se hacen elogiar por lo que ponen de su parte en dar vida a unas vidas sin vida, valga la paradoja. José María Lado, gran actor, vibra como ellos suavemente en un personaje con escaso interés.

**Sánchez, Alfonso, «Pantallas de Madrid. “Un viaje de novios”, en el Capitol», *El Alcázar*, 9-VI-1948, pág. 6.**

La novela de Doña Emilia Pardo Bazán *Un viaje de novios* ofrece seductor interés para ser relatada en imágenes cinematográficas. Sus personajes, su anécdota, la movilidad de su desarrollo y los distintos y bien perfilados ambientes de su acción son base espléndida para lograr una película de finos matices, grata y amena. Pero la esencia de la novela se ha diluido en una adaptación desgraciada, sin sentido del ritmo que debe llevar

el proceso dramático de la trama, quedándose siempre en la periferia del tema y tratando de fijar el ambiente por una serie de toques pintorescos que no logran forjar nunca el «clima» moral y aun físico que debe entonar el drama de los protagonistas. Es lástima que el grave fallo de guionistas que padece nuestro cine malogre obras aptas para realizar buenas películas. Gonzalo Delgrás tiene ya un oficio experto que expresa con eficacia la intención de su pensamiento. Su labor en *Un viaje de novios* es correcta y firme, pero no puede suplir el tono fatigoso que se ha impuesto a la narración.

Volvemos a encontrar reunida a la pareja Josita Hernán y Rafael Durán, que tan lisonjeros éxitos cosechó, precisamente de la mano de Gonzalo Delgrás. A esta pareja le va mejor el tema alegre, simpático y ligero, en la misma línea de sus triunfos anteriores. Artistas inteligentes ambos, saben, sin embargo, imponer su calidad en la interpretación de los protagonistas de *Un viaje de novios*, estupendamente secundados por el excelente José María Lado. Un discreto conjunto de actores incorpora los personajes secundarios, destacando la buena labor de Emilio Ruiz y la un poco abrumadora personalidad de Lily Vicente.

**B., «Películas en Pueblo. Estrenos. “Un viaje de novios”, de Gonzalo Delgrás (Capitol)», *Pueblo*, 10-VI-1948, pág. 6.**

Sobre un relato novelesco original de la condesa de Pardo Bazán, Margarita Robles ha realizado el guion de esta película ambientada en los primeros años del siglo. Tiene interés la trama y, sobre todo, se ha revestido de una sucesión de cuidados fotogramas resueltos con una plástica muy de la época, por lo que proporciona exacto clima a esta película dirigida con fortuna por Gonzalo Delgrás. Josita Hernán, en el principal papel femenino, realiza un trabajo elogiado. Rafael Durán, excelente actor, dueño de una escuela natural y sobria, hace una creación de su personaje. Alberto Romea, Lily Vicent, Ruiz y Suárez completan los principales del reparto y muestran su buen arte.

**CUEVA, José de la, «Informaciones cinematográficas. Estrenos. Capitol. “Un viaje de novios”», *Informaciones*, 11-VI-1948, pág. 6.**

Una sencilla anécdota bastó a la ilustre escritora para tejer una interesante narración, que ahora ha sido transportada al cine, situándola en los principios de este siglo —en la propia época en que fue escrita— para que los tipos y el suceso conserven su posibilidad. Tiene pues, la película el interés del ambiente, las costumbres, la ideología y la indumentaria, y todo ello y la realización han sido cuidados por Gonzalo Delgrás, que



con esta cinta vuelve a situarse en el aventajado en que antes se colocó y que había abandonado un poco en sus películas más recientes.

Margarita Robles ha hecho hábilmente la adaptación y el diálogo; lo que no ha podido evitar que el tema sea poco para una película y que por la índole de la narración se observe una lentitud poco cinematográfica.

Josita Hernán y Rafael Durán forman la pareja protagonista y encarnan muy bien sus tipos respectivos. Ella pone en el suyo una ingenuidad y un candor muy de su tiempo, y llega a los momentos dramáticos con el necesario vigor; él matiza su personaje con justeza y logra vencer la monotonía de los planos que se le han encomendado. José María Lado y Alberto Romea, así como los restantes intérpretes, realizan muy bien sus cometidos.

**BARBERO, Antonio, «“Un viaje de novios”», *Cámara*, 15-VI-1948, pág. 9.**

Gonzalo Delgrás nos ha sorprendido con una total rectificación de sus pasados errores. Después de sus rotundos fracasos en *Los habitantes de la casa deshabitada* y *Trece onzas de oro*, sin que olvidemos tampoco su concesión a la comercialidad en *Oro y marfil*, ha vuelto al buen camino y nos ofrece una excelente película con esta adaptación cinematográfica de la novela de doña Emilia Pardo Bazán, Bueno el argumento, y buena su traducción a la imagen, *Un viaje de novios* nos ha gustado bastante. Porque consigue el ambiente de fin de siglo con singular fortuna; porque alcanza la nota justa en los momentos dramáticos, sin caer nunca en lo sensiblero; porque el guion ha hecho fácil un relato difícil; porque los diálogos son correctos, sin que en ningún momento pretendan adueñarse del papel reservado a la imagen. Si no fuera por esa lamentable voz «en off», que no falta ya en ninguna película, el libro de la condesa de Pardo Bazán nos hubiese parecido perfecto en la pantalla. Como es perfecta la actuación del trío protagonista: José María Lado, Rafael Durán y Josita Hernán. ¡Lástima que la fotogenia de esta actriz, una de las mejores con que cuenta el cine español, se halle a tan enorme distancia de sus dotes interpretativas!

**López Sancho, Lorenzo, «Espectáculos. “El Libro de Buen Amor”, loable ensayo en un gran camino para el cine español», *ABC*, 6-VIII-1975, pág. 45.**

Ante películas como *El Libro de Buen Amor* el problema de la crítica se duplica. Aparece en primer término el filme como ilustración de una gran obra literaria. En este caso de una de las obras capitales de la literatura castellana. En segundo término, está el

filme como «cosa en sí», es decir, como obra cinematográfica exenta, ajena al material literario del que procede. Tratemos de ordenar en vista de esos dos imperativos el despliegue crítico que esta producción española merece.

Bravo empeño, difícil empeño, es el de convertir las coplas, los versos «tetrástrofos» o de «quaderna vía» del arcipreste con su acopio admirable de glosas, «ensyenplos», fábulas, apólogos, loas, comentarios, en imágenes. [...] El intento es loable. Lo que un Pasolini ha hecho con grandes clásicos como el *Decamerón* o *Las mil y una noches*, debe hacerlo el cine español con sus grandes clásicos. Tomás Aznar ha tenido una gran osadía y una felicísima idea. Su intento, es inevitable decirlo, no logra convertir en expresión plástica el inmortal testimonio del arcipreste Juan Ruiz contra las licencias de los clérigos de su época, ni levantar la viva imagen de aquel mundo turbulento, brutal, desordenado, que es el del cálido y germinal siglo XIV español. Naturalmente, Tomás Aznar no podía convertir en filme «todo» el libro del Buen Amor. Hubiera necesitado una película-río de muchas horas. Tampoco podía plasmar secuencias como la discusión del arcipreste con Don Amor, o los pleitos de Don Carnal y Doña Cuaresma. Tenía que limitarse a buscar los fragmentos reducibles a acción más externa, y eso lo ha hecho trastocando el orden de los acontecimientos relatados por el poeta e incluso permitiéndose licencias reprobables como fundir en un solo personaje y una sola aventura a Doña Endrina, joven viuda, en el filme presentada como doncella, y a la dueña del idilio sucesivo, que es la que muere y no doña Endrina. Licencia, también es y no floja, el encuentro de Juan Ruiz con Trotaconventos, a la que busca como mediadora para su pasión con doña Endrina. Pero la mayor parte de las licencias, y deberíamos decir mixtificaciones –anotemos en favor de Aznar los habituales condicionamientos que sufre todavía nuestro cine– es el desvanecimiento del carácter arciprestal del protagonista. La sátira queda destruida de un solo golpe. La trascendencia moralizante, perdida, la veracidad descriptiva, abolida. Juan Ruiz viene a convertirse en un golfo sentimental y vagamente poeta, en una mezcla de don Juan y don Luis Mejía, mucho más conquistado por las mujeres que conquistador de damas y cabreras.

Aceptado el film como autónomo, es decir, como liberado de la pesantez grandiosa de su procedencia, tiene escenas muy vivas, de subido color, con vacilantes «destapes» muy bien situados, muy justificados por el carácter de la acción y por ello irreprochables y planos de reconstrucción medievalista bellos, sentidos, muy bien logrados en los que el texto arciprestal y la música de Andión funden perfectamente. [...] Muy buen conjunto del filme. Patxi Andión es gallardo, da bien canta poco, pero con

buen aire, y si no tiene nada que ver con el auténtico personaje, ya que en Juan Ruiz se queda y a arcipreste no llega, no es culpa suya. Quizá ni tan siquiera de Tomás Aznar.

Josita Hernán compone teatralmente su personaje, el gran personaje del filme: Trotaconventos, célula germinal de la inmensa figura de nuestra literatura en el orden femenino: la Celestina de Rojas. Josita apoya el carácter de Trotaconventos en la hipocresía. Debería haberle cegado el acento a la licencia. [...] Dentro de las limitaciones que Tomás Aznar se fijó o debió admitir, *El Libro de Buen Amor* es trabajo digno, decoroso, grato de contemplar. Lo mismo que una colina no puede representar al Himalaya, este filme, tal vez ninguno otro, no puede reflejar la grandeza de la obra enorme, inmortal, del arcipreste de Hita.

**I., «Una fallida adaptación de un clásico literario. “El Libro de Buen Amor”», *Blanco y negro*, 6-VIII-1975, pág. 53.**

Nunca ha sido fácil llevar una obra clásica al cine, quizá por la responsabilidad que esto entraña. Son muchos los directores que lo han intentado, y en la mayoría de los casos, los resultados han sido malos.

En *El Libro de Buen Amor*, inspirada –y digo inspirada para que nadie se llame a engaño– en la obra de Juan Ruiz –Arcipreste de Hita–, el original ha quedado dañado y convertido en una comedia picaresca sin grandes pretensiones. Difícil empeño en el que se ha metido el guionista y director, Tomás Aznar, en este su primer largometraje. Se ha encontrado con una obra superior a sus posibilidades. Para contar la historia se necesitaban otros procedimientos con los que evidentemente Aznar no ha podido contar, y se ha quedado en ligeras pinceladas cinematográficas; buena fotografía, rebuscados encuadres, grata música, etc. Es una lástima, porque la obra de Juan Ruiz, con sus alegorías, apólogos y fábulas daba para muchísimo más.

*El conjunto no es malo*, a pesar de lo aburrida que resulta la segunda parte para el espectador, que espera ver en la pantalla algo así como *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*, títulos que no han dudado usar en los reclamos publicitarios. Si bien la primera parte hace sospechar algo parecido, con escenas eróticas bien resueltas, en seguida volvemos a los cauces precisos para no dar las buenas costumbres del espectador normal. Los actores hacen lo que pueden en sus respectivos papeles. Merece resaltarse la interpretación de Josita Hernán haciendo una graciosa y tierna Trotaconventos. [...] Blanca Estrada presta su angelical cara, pero nada más, ya que, como actriz, queda

prácticamente inédita. Patxi Andión resuelve bien su papel sin matizar demasiado su personaje.

En cualquier caso, la historia y su desarrollo resulta graciosa y picante para un público que abarrota la sala y que estamos seguros hará poner el cartel de «no hay localidades» por mucho tiempo, dado lo fácil del tema.

**GALÁN, Diego, «El amor en el cine español, como siempre», *Triunfo*, 16-VIII-1975, pág. 41**

Las comparaciones son odiosas, como se dice habitualmente. En ocasiones, sin embargo, inevitables. Y hay varias respecto a la película *El libro del Buen Amor*, ópera primera de Tomás Aznar, que se ha estrenado en Madrid con un sorprendente éxito de público. La primera comparación surge con las prohibidas películas *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las Mil y Una Noches*, de Pasolini, donde, como Aznar pretende en su película, se adaptaban a la imagen las obras «pícaras» clásicas de la literatura, para dar no sólo una oportunidad de «solaz» al reprimido espectador, sino para plantear primordialmente un concepto de la libertad y el sexo, una vital alegría de vivir fuera de todo prejuicio y condicionamiento, que hacen de esta trilogía de Pasolini un prodigio de frescura y revulsión.

La segunda comparación surge con el propio texto que Aznar pretende haber llevado a la pantalla: la obra del Arcipreste de Hita, donde, en el sentido antes aludido, Juan Ruiz expresaba con ironía y desparpajo una manera de vivir y entender las relaciones amorosas que poco tienen que ver con la timorata, pudibunda y reprimida visión de nuestros días. La tercera, con otras películas españolas que sí quieren esforzarse por profundizar en los mecanismos de relación entre los españoles y que luchan desafortunadamente por combatir los límites de la estrecha censura española. Como ya se sabe, plantearse en serio los problemas que el español tiene no es tan fácil de cara a los guardianes de nuestra moral y nuestro conocimiento como hacer bromas intrascendentes con pretensiones de llegar al punto máximo de posibilidades.

Con cualquiera de estas comparaciones (odiosas, como digo), la película de Aznar queda reducida a un juego mínimo y hasta engañoso que sólo es capaz de atraer a espectadores deseosos de ver, por fin, en las pantallas españolas aquello que tan celosamente se le prohíbe desde hace años. Oír algunos tacos, contemplar rápidamente algún desnudo femenino (y hasta masculino), ver por primera vez que la gente hace el amor y asistir al debut como actor de un cantante famoso, son ingredientes poderosos

para atraer al público. Lo que ocurre posteriormente viendo la película es que las escenas «pícaras» (y este es un calificativo de la publicidad) se quedan reducidas a cuatro chistes reprimidos que se contraponen más tarde con una frenética y espiritual historia de amor, porque ya se sabe que aquí las relaciones amorosas sólo tienen sentido cuando media el matrimonio o algo que se le parezca. Que una película tan observadora y tradicional haya podido escandalizar a algún crítico de periódicos no hace más que demostrar una vez más que estos críticos sólo son capaces de ver la apariencia: no sólo quieren que se les diga las cosas de siempre, sino que exigen, además, que tengan la forma y la estructura de siempre.

*El libro del Buen Amor* no es sólo una nueva insistencia en la tristeza, el fracaso y la pesadumbre de cualquier historia de amor que no responda a los cánones «exigibles» (y puede que Aznar no se lo haya planteado así, pero este es el resultado, digamos moral, de su obra, al menos en mi opinión), sino una película que refleja, frente al problema del sexo, una timoratez [sic] alarmante. (La cita de Pasolini sería aquí criminal; Aznar se coloca en sus antípodas por mucho que aprovechara la cacareada apertura censorial de hace un año. Prueba de ello es que mientras su «...Buen Amor» recibe todos los parabienes, Pasolini sigue prohibido, y no se trata sólo de una cuestión de nudos).

A la cualidad fundamental de su película se añaden, además, elementos chirriantes que la hacen inverosímil y, en ocasiones, grotesca. No ya sólo la sombra de bañador que luce Patxi Andión, interpretando el Arcipreste de Hita; la gordura de Blanca Estrada mientras se oye hablar de su cuello de garza y su mínimo talle, la espantada de un pueblo que huye de la peste confundiéndola con un terremoto, sino, además la interpretación de los actores, la estructuración monocorde de las secuencias, la elección de los decorados (con esos cambios brutales entre interiores y exteriores) y, en fin, el inevitable resultado de una película que parte de planteamientos imposibles: por falta de una concordancia mínima entre el espíritu del libro y el autor de la película, por la labor de la censura (aunque en este caso haya hecho la «vista gorda»), por la falta de un presupuesto económico adecuado... El cine español de 1975 no está autorizado para llegar al nivel de la literatura del siglo XIV.

**«“El Libro de Buen Amor”. Un arcipreste halaguero e donoso, non sañudo e con mesura», *La Codorniz*, 19-X-1975, pág. 4.**

Tomás Aznar debió esperar a tener tres o cuatro *peliculejas* en el talego, mismamente de las de boina, wíncester o cuplés, de esas que algunos directores

veteranos todavía pretenden hacer pasar como obras profundas de madurez, pero que sirven como entrenamiento, porque cargarse con un guioncito con diálogos de Alfonso Paso, por ejemplo, no se nota e, incluso reventado, puede alcanzar el éxito comercial.

Pero meterse de buenas a primeras en el siglo XIV, llevando en la mano unos trozos arrancados de *El Libro de Buen Amor* como guion, con vestuario pobretón y cambios de calidad en el color de una secuencia a otra, más que una temeridad pudo resultar una barrabasada.

Hay que suponer que, además de poca paciencia, el director tuvo también poco dinero. Los ropajes y la variopinta fotografía hacia ese punto señalan.

El caso es que, siguiendo la moda de los grandes directores del cine italiano con los cuentos medievales, se han logrado entretener unas cuantas historias del Arcipreste de Hita, adjudicándoselas como protagonista (tal que la de Pitas Payas), y recrear las correrías de Juan Ruiz (o sea, un arcipreste de paisano), y su Trotaconventos auxiliadora, con el máximo posible de escenarios naturales exteriores (que no han cambiado) o interiores de casonas de pueblo (que probablemente tampoco han variado).

Sin embargo, el donaire de los cuentos, la fuerza de las estrofas inteligentemente distribuidas, el desenfado de unos personajes muy vivos y el entusiasmo que los alegra salvan la película. El espíritu del arcipreste conforta todo. Patxi Andión no desentona en absoluto, Josita Hernán hace una deliciosa celestina, Mónica Randall tiene una intervención graciosísima, Mabel Escaño luce como buena actriz, por encima de otras cosas que lucen mucho. Pilar Bardem resuelve estupendamente sus escenas y Blanca Estrada cumple su misión. (En cambio, la última parte en el convento, cuando Juan Ruiz pasa al campo de la peste, la tragedia y la monjita extranjera, decae mucho).

CONCLUSIÓN: Apreciar la gracia del Arcipreste de Hita, el clima medieval de algunos momentos, las dificultades salvadas por Tomás Aznar y el acierto de la mayoría de los intérpretes. Al final, aunque no arrebató, la película deja buen sabor, desnudos aparte.

### **2.1. Primeras experiencias teatrales: Lyceum Club Femenino y El Caracol (1928-1929)**

«Otras notas. La tarde de Goya en Lyceum», *La Voz*, 6-VI-1928, pág. 2.

La Sección de Literatura de Lyceum Club Femenino organizó para ayer tarde un artístico festival con el buen gusto y atractivos elementos que ya van siendo tradicionales en la simpática y prestigiosa Sociedad. El espectáculo a que nos referimos estaba dedicado a Goya y compuesto por números diversos, todos de la mayor seducción. En primer lugar, se representó *El no*, cuadrito de costumbres muy animado y rico en color, de D. Ramón de la Cruz, que fue interpretado con absoluta destreza por Magda Donato – la inteligentísima escritora. Y Josefina Hernández, muchacha de espigada belleza y segura intuición artística, y por los señores Rivas Cherif, Gorbea y Lluch. A continuación, doña Carmen Monné de Baroja cantó lucidamente, acompañada al piano por la señorita Pérez de Barradas, algunas tonadillas del siglo XVIII. Seguidamente se proyectaron unas siluetas, atribuidas a Goya, de personajes de su tiempo, ilustradas con agudos e intencionados comentarios de Ernestina de Champourcín y Concha Méndez Cuesta, escritoras ambas muy señaladas en el brazo femenino de nuestro Parnaso contemporáneo. Muy guapas, además.

Y, por último, Laura de Santelmo interpretó distintos bailes de la mejor solera andaluza. Gentileza, carácter, casticismo, dominio técnico... Todos los números fueron aplaudidos con extraordinario convencimiento.

#### **«Celebración de la fiesta de Reyes. En el Lyceum Club Femenino», *ABC*, 8-I-1929, pág. 29.**

El Lyceum Club celebró la fiesta de Reyes con un festival lírico-dramático, que se verificó ayer tarde, en los salones de dicha sociedad.

Un lleno rebosante, a pesar de que la entrada en el *teatro* no era por invitación, sino *propter pecuniam*. En el testero correspondiente al escenario se había colocado una bella decoración, diseño de Maruja Mallo, realización de los Sres. Algorta y Lluch. La decoración representaba un «nacimiento» de la más castiza juguetería de Navidad: el molino, la mula y el buey, el arbolito que parece una porra y las tres santas Personas del Misterio.

Sobre este fondo se presentó primero un entremés a lo divino, de Ernestina de Champourcín titulado *Fábrica de estrellas*, y hecho todo él en impecable romance, salpicado de nobles juegos de ingenio. La autora fue llamada a escena, como igualmente los intérpretes, que fueron María Luisa Pinazo, Rosa Ruiz Ferry, María Teresa Pinazo Turc, Hernández y Salaverría.

En los intermedios obsequiaron a la concurrencia con bellas piezas musicales en violín y piano la señora y señorita de Medina.

Se representó a continuación una égloga de Juan del Enzina, con villancicos y danzas clásicas, a cargo de las señoritas Josefina Hernández, Antonia de la Infante, Ruiz Ferry y María Luisa Pinazo. Unas parejas de niñas bailaron las danzas, que hubieron de repetir a los aplausos de la concurrencia.

Finalmente se puso en escena el auto mágico, de Concha Méndez Cuesta, *El ángel cartero*, muy movido y gracioso, que valió a su autora los honores del prosenio. El auto fue interpretado por las señoritas Hernández, Salaverría, Pinazo, Ferry y Turc.

Las tres últimas señoritas, muy bien caracterizadas de Reyes Magos –¡Un Melchor más negro y más brillante que el charol! –, repartieron luego juguetes a los pequeños y rifaron otros regalos para la envidia de los grandes.

**Regina, «Una charla con “Caracol”», *Diario de Córdoba*, 17-I-1929, pág. 1.**

«Caracol» es el símbolo de la inquietud de unos cuantos jóvenes artistas, que han conmovido la opinión y la crítica con sus recientes ensayos de teatro moderno. Deseando saber algo de la vida interior de «Caracol», fui a la Sala Rex, donde se reúne y actúa la compañía que acaudilla el infatigable Rivas Cherif.

Un portal amplio. Al fondo una cristalera. Dentro un vestíbulo (¿por qué decir «foyer»? ) circular, minúsculo, alfombrado y rodeado de espejos. Un portero de largo levitón con la charrería de los grandes botones dorados.

El levitón levanta una manga, aparta una gruesa cortina de terciopelo castaño y entro en la Sala de Rex.

La compañía ensaya una obrita breve del maestro Benavente. Espero, y concluido el ensayo comienza mi indagatoria preguntando a Rivas Cherif:

–¿Cómo surgió en usted la idea de formar esta agrupación teatral?

–Verá usted. Magda Donato y yo sentíamos la necesidad de hacer algo nuevo en el teatro, de dar a conocer la producción moderna que tanto interesa fuera de España, y



hace años comenzamos con unas cuantas representaciones en el Ateneo. ¿Cuántos años hace de eso Magda? –interroga Rivas Cherif a su mejor colaboradora.

Magda vacila un momento, y pese a su graciosa figura joven, contesta con santo horror femenino a las fechas precisas:

–Pues... la edad de mi sobrino.

Coro de risas amables, comentario chispeante de Gorbea, y Magda pone en claro que su sobrino cumplirá en breve ocho años. No es fecha para asustar a nadie.

–¿Y después? –seguimos preguntando.

–Después, la actuación del grupo El Cántaro Roto, recuerdo que va unido a don Ramón del Valle-Inclán, con todo el cariño y toda la devoción que merece este autor que sin disputa es de los más nuevos y de los mejores de nuestro teatro. Luego El Mirlo Blanco, con el simpático apoyo espiritual de los hermanos Baroja, y ahora, ya conoce usted la historia de Caracol. Bajo este signo logramos reunir elementos tan importantes como Magda Donato, Natividad Zaro, Gloria Martínez Sierra, Carmen de Juan, Josefina Hernández y una señorita de la aristocracia cuyo nombre aún no podemos dar.

Natividad Zaro interrumpe al director:

–No encuentro bien que usted –dice a Rivas Cherif– que alardea de demócrata, hable de una señorita aspirante diciendo que es aristócrata como si esto le añadiese algún mérito. Diga usted, Regina, que aquí no se reconocen más méritos que los artísticos, y que, y que no recibimos glorias extrañas, porque nosotros damos la gloria a quien figura a nuestro lado.

Suena una ovación que sus compañeros regalan a Natividad por el discurso democrático, dicho con la divina voz hecha para recitar versos. Rivas Cherif pugna por hacerse oír y al fin, cuando se logra un silencio relativo, declara:

–No creo que sea un mérito pertenecer a esta o a la otra clase social; pero como sabemos el nombre de la señorita aspirante y la única referencia que tenemos de ella es la que di, pues la di.

–Lleva razón Rivas –afirma Magda Donato– tiene Nati unas ideas muy perniciosas, y cualquier día la expulsarán de cualquier sitio.

–Esto dice Magda –aclara Felipe Lluch– porque a Algorta, a mis hermanos y a mí, ¡a mí, que hice el ángel en el *Orfeo*! Nos expulsaron de los Luises por haber ingresado en Caracol.

Ante mi extrañeza afirma Ramón Algorta:

–Sí, sí; no lo dude usted. Dijeron que frecuentábamos compañías perniciosas, y yo creo que estas compañías –indicando a las actrices– no pueden ser mejores.

–¿Galanes y actores de Caracol?

–Eusebio Gorbea, Salvador Bartolozzi, Ernesto de Burgos, los hermanos Lluch, Ramón Algorta, y últimamente vinieron a sumársenos personas del prestigio e inquietud de Enrique Suárez de Deza, Francisco de Viú y otros cuyos nombres irán saliendo en nuestros repartos.

–Le dará mucho que hacer tenerlos bien disciplinados, pues no siendo profesionales, serán exigentes en la elección de papeles.

Esta preguntita mía desata una chillería de protestas. Felipe Lluch sacudiendo en alto unos libretos, dice:

–No somos profesionales y los papeles nos tienen sin cuidado. Precisamente vamos a suprimir la importancia del protagonista. Todos seremos protagonistas y todos daremos la máxima importancia al papel que nos reparta el director.

–Ya lo oye usted –corroboras Rivas Cherif– son de lo más disciplinados; la única que alguna vez protesta es Natividad.

Natividad, replica:

–Diga usted que siempre me someto a lo que dice el director, pero estoy muy conforme con los papeles que me encargan. Siempre me dan «cursis» y a mí me gusta hacer «perversas». ¡Están anulando mi personalidad!

–Vea usted –dice Rivas Cherif–, con la gracia ingenua de Nati, antojársele hacer vampiresas de cine. También a Gorbea le ocurre algo por el estilo; a él le parece que lo dramático le va mejor que lo cómico, cuando en este género está insuperable.

Pues a mí –dice Magda Donato– lo mismo me da uno que otro papel, pero me gustan más los que están más lejos de mi psicología: las mojigatas, las perdidas y las tontas de capirote, son papeles que me entusiasman, y siempre prefiriendo lo dramático interior, sin gritos ni aspavientos exagerados. Ahora tengo ilusión muy grande por hacer la Belisa de la obra de García Lorca, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* [sic].

Gorbea, con su capa de paño pardo, permanece silencioso. Yo le pregunto:

–Y a usted ¿qué papeles le agradan más?

–Aunque, como dijo Rivas Cherif, prefiero lo dramático, todos los papeles me gustan, porque sentirme actor me gusta.

–¿Más que autor?

El autor no existe; el autor no es más que un intermediario entre la divinidad y el artista. El actor es quien realmente produce arte. El actor es lo más maravilloso que existe; a veces es muy bruto, pero a veces es genial. Es el único ser capaz de detener la marcha infinita del universo. Esta misma escena que ahora vivimos, usted ahí sentada escribiendo, yo hablando con estas palabras, ya no volverá a repetirse jamás, y sin embargo el actor repite siempre que lo desea la misma escena con las mismas frases, dándose todo y continuadamente a su arte.

—Tiene usted una visión muy original del arte escénico ¿Le agrada el teatro moderno?

—Para mí no existe el teatro moderno ni teatro antiguo; existe solamente el Teatro. Cierto que hay alguna diferencia según las épocas, pero es insignificante, superficial, como lo expresamos al decir «la mujer moderna», «la mujer antigua». Cuestión de aspecto, de indumentaria, completamente exterior; en el fondo, siempre es lo mismo.

—Estoy en todo conforme con Gorbea —dice Felipe Lluch—. En el teatro todo lo que es arte está bien, pero además nosotros queremos suprimir la ramplonería, la rutina, todo lo que hoy se entiende por teatro y que está tan lejos de serlo.

—Así, ¿estará usted muy satisfecho con Caracol? —preguntamos a Gorbea.

—Satisfechísimo. Caracol es el único bicho que tolero porque soy vegetariano.

—Además puede usted decir —asegura Rivas Cherif— que los actores de Caracol tienen todas las actividades. Las damas buscan las telas y dirigen la confección de los trajes, y los galanes son a la vez carpinteros, tramoyistas, electricistas, apuntadores, etc...

—Diga usted que somos unos impertinentes faroleros que nos metemos en todo lo que sea bullir, hacer ruido y rebelarse. Por algo tenemos veinte años —dice Felipe Lluch.

—Que es lo mejor que tienen ustedes —añade Gorbea— la ilusión de los veinte años.

—¿Qué significa Caracol?

—Magda le halló este significado —responde Rivas Cherif— Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Librementemente. Yo también le hallé un significado, pero no es publicable. Claro que el titulito se presta a bromas. Un señor vino a decirme: «Hombre, eso de Caracol... El mejor café ya se sabe que es caracolillo» y nosotros le respondimos que, en efecto, pero que aquí no lo damos solo. Otro señor vino con la cantaleta de «Caracol, caracol echa los cuernos al sol» y le respondimos que eso de los cuernos podía llevarlo a su casa, pues aquí no encaja ya que entre nosotros no hay ningún torero:

—La Prensa acogió muy bien a Caracol.

—¿Cómo bien? Admirablemente. No sabemos cómo pagar a la crítica la benevolencia que tiene con nosotros y lo que nos anima a continuar la labor empezada.

—Los planes, el género que van a cultivar...

—Siempre teatro moderno y acogiendo con toda cordialidad a los noveles. Esto no dice que desdeñemos a los consagrados ni mucho menor. Contamos con obras de Benavente, Valle-Inclán, Baroja, García Lorca, Gómez de la Serna, Azorín...

—Este autor, ¿significa para Caracol algo más que los otros autores?

—No diré tanto, pero nos distingue mucho y nosotros le correspondemos. Uno de sus rasgos de gentileza fue regalar a Caracol el importe de su conferencia.

—A quienes no hará mucha gracia esta actuación de ustedes será a los profesionales.

—No lo crea; precisamente, la ilustre actriz Fanny Brena nos regaló las primicias de su trabajo y antes de formar Compañía quiso presentarse en Caracol con una obra de un novel.

—Sí, ya recuerdo; con *Dúo*, de Paulino Masip, y por cierto tuvo un éxito.

—Diga usted también que estamos muy agradecidos a nuestro empresario, propietario del café María Cristina, por lo generosamente que se porta con nosotros.

—No diga usted eso —protesta Natividad— Figúrese usted que hace poco necesitamos unas aceitunas para la escena y no nos permitió comer ni una sola.

—Eso no tiene importancia —afirma Rivas Cherif.

—No la tendrá para usted, pero para mí sí, que me quedé con el capricho.

—En cambio, tiene mucha importancia —continúa Rivas Cherif— que nuestro empresario haya tenido tanta fe en nuestro propósito adelantándonos los medios económicos necesarios para un negocio como el de Caracol, tan ajeno a todo lucro. Crea que no hay dos hombres que tan generosamente como él se atrevan a confiar en nuestro esfuerzo.

—Y ahora, ¿qué proyectos tiene Caracol?

—Trabajar en Madrid hasta la primavera, y luego ir a provincias, sobre todo a aquellas que tienen bien fundamentada su tradición artística y cultural: Valladolid, Salamanca, Santander, Valencia, Logroño, y tantas otras. Azorín ya tenía ese proyecto cuando comenzamos estas tareas.

Como ya sé cuánto me interesa de Caracol me despido, pero cuando voy a salir me dice Magda Donato:

—Diga que, lo que me gusta más, es hacer cosas nuevas, que llamen la atención, atrevidas, esas cosas que no pueden hacerse en ningún otro teatro.

Le pregunto qué le interesa más, si su actividad de escritora o la de actriz, y con sincera modestia me responde:

—¡Tiene tan poca importancia mi labor de escritora! A mí me hubiera gustado hacer novelas y ya ve usted ¡hasta ahora no he podido!

Elogio sus cuentos infantiles, verdaderos modelos de lo que debe ser este género de literatura, y me dice:

—¡Cuánto le agradezco que se haya fijado en esa labor mía! Si usted supiera con cuánto cariño la hago... En la actualidad prefiero a todos mis trabajos periodísticos los que envió a *Pinocho*, donde llevo desde hace años la sección «Pirula».

Llegan los fotógrafos; Magda Donato forma grupo con sus compañeros, y despidiéndome de Rivas Cherif y de todos los que integran Caracol, salgo de la Sala Rex llevando la grata impresión del ingenio y el honrado intento artístico de estos inquietos jóvenes.

## **2.2.Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (1930-1931)**

**DÍEZ-CANEDO, E., «Español. Compañía Guerrero-Mendoza, “Las mocedades del Cid”», *El Sol*, 14-I-1930, pág. 10.**

Ya están en el Español sus señores naturales, mientras dure el título que les reconoce autoridad. Terminada la interinidad, que sostuvo brillantemente Ricardo Calvo, gracias al repertorio de comedias clásicas y románticas, comienza la temporada oficial, y comienza también en clásico.

Han tenido los directores de la compañía el acierto de lanzarse a la representación de una antigua comedia española, conservándole su aire peculiar, su dinamismo de mutaciones, su rápido paso de uno a otro ambiente. Solo a breves cortes en el diálogo se limita la adaptación, y esos cortes, no siempre certeros, no desvirtúan los efectos de la comedia; pero cabe pensar que, por muy poco, hubiera podido darse íntegra.

Llena de brío y arrogancia española, recoge la primera comedia de las dos en que Guillén de Castro llevó a la escena el tema épico sobresaliente de nuestra literatura, los principales destellos legendarios que los poemas y el romancero habían hecho familiares al alma popular. No solo la afrenta al padre de Rodrigo, vengada por el mozo en el padre

de Jimena, contrariando su amor, sino las vacilaciones del rey don Fernando, el reparto del reino entre sus hijos, la falta de conformidad del impetuoso infante don Sancho y el horóscopo que predice el destino de este, realizado más tarde en el cerco de Zamora, feudo de Urraca, cuyo contenido amor juvenil por el de Vivar apuntan asimismo algunas escenas en toda la extensión del drama; todo eso se ordena en una acción movida, llena de interés con episodios de profunda religiosidad, que en rigor no parecen necesarios en el desarrollo dramático, pero que vienen de fuente popular y son rasgos de nobleza y de raza, como el de la aparición de San Lázaro en figura de leproso. Todo esto se ha conservado, con criterio loable, huyendo de refundiciones y supresiones al uso.

La división en cuadros –quince en total– da campo extenso al escenógrafo. Fernando Mignoni ha sabido conservar la unidad dentro de la variedad. Entonadas en grises, sus decoraciones varían los motivos ornamentales, grandes y esfumados (coronas en los interiores de palacio, torres en la casa de Diego Laínez, corazones traspasados en la de Jimena), o sugieren lejanía de ciudad o de campo austero y llanura ondulada. La mutación se hace con suficiente rapidez, a veces a telón levantado. Pero quizá en un cuadro, el último del acto primero, se han invertido los términos. La escena ha de ser en la calle, adonde miran, por un balcón, las damas. En palacio, contradice a las iniciaciones mismas del texto. Y ¿qué dificultad había en resolverla como en la casa de campo de doña Urraca, tan graciosa con su ventanal cortado por el grueso partelón románico?

Grato sería señalar, con el acierto de la dirección y la belleza del decorado, la excelencia de los intérpretes; pero, ¡ay!, aquí es donde todo flaquea. Tres actores notabilísimos hay ahora en el Español: Rosario Pino, Fernando Díaz de Mendoza, padre, y Emilio Thuiller. Ninguno de ellos trabaja en *Las mocedades del Cid*. Se las dejan a la gente moza o a los segundones. María Guerrero es como la sombra pálida de un recuerdo ilustre. Fernando Díaz de Mendoza, hijo, no puede ostentar en la escena el título de Mío Cid, que ganó su héroe en campo abierto. Y Fernando Sola, en el Diego Laínez, infiere a la estirpe de que brotó el Cid serios agravios. Solo Juste, que conserva el antiguo estilo, y Fernández de Córdoba, lleno de brío en varios pasajes, atinan con el perfil de sus encarnaciones. Una actriz muy joven, Josita Hernán, que se presentaba por primera vez al público en el papel de Infanta Doña Urraca, no del todo adecuado a sus aptitudes, dio muestras de viva intuición y prenda de un talento que ha de brillar muy claro a su verdadera luz.

Las escenas más animadas, como la del combate, perdían todo efecto. Aun con pocas figuras hubieran podido moverse de modo más eficaz. Y ya que ciertos aires de

renovación parecen correr, en lo material siquiera, por el antiguo teatro municipal, ¿por qué no se experimenta la eficacia de los distintos planos? Todos los personajes, aun el rey en su trono, aun el pastor en la cumbre, puestos a ras de tierra (este último con graciosa y plausible despreocupación), puedan obedecer a un propósito no más valioso que el contrario. Un dramaturgo, de fama europea, en cierto libro humorístico de técnica teatral, muestra a un director que se consideraría deshonorado si en cada acto no hubiera en el escenario una escalera; no sabe a punto fijo para qué, pero sí que le puede servir para algo. En el escenario del Español, sino una escalera, se echaba de menos alguna vez un espacio más alto que el resto del tablado, buen pedestal de una figura o buen zócalo para realizar un episodio.

**J.G.O., «La compañía de Díaz de Mendoza se presenta en el Español con “Las mocedades del Cid” de don Guillén de Castro», *El Herald de Madrid*, 14-I-1930, pág. 6.**

El primero y principal elogio que se recogía anoche en labios de todos durante los entreactos era –justificadísimo– para D. Fernando Díaz de Mendoza, por haber traído casi íntegro al escenario de más rancia prosapia el texto de una de nuestras mejores comedias clásicas, *Las mocedades del Cid*, obra maestra del valenciano D. Guillén de Castro. Elogiábase después, con igual entusiasmo y justicia, la traza escénica, tanto en lo relativo al decorado –dispuesto en quince mutaciones de eficaz ensamblaje rápido–, que produjo excelente efecto por el carácter que Fernando Mignoni ha acertado al imprimir al ambiente, como en lo pertinente al arte vestuario, sobre todo en las damas, regido por el buen gusto de progeñie que acredita María Guerrero López, auxiliada por el maestro Comba. El esfuerzo nobilísimo de los comediantes por elevarse hasta el plano de la tragicomedia –que así puede clasificarse *Las mocedades del Cid*– era cosa que también merecía alabanza. Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero incorporó un Rodrigo juvenil, indeciso aún entre el amor y la guerra, que fue partidariamente aplaudido en algún parlamento; su esposa, Maruja Guerrero, acertó en más de un momento a dar toda la desgarrada expresión que requiere el alma trasplantada del Romancero a la pieza dramática por el insigne clérigo valenciano. Asimismo, hubo para la feliz intérprete de Jimena significativos aplausos.

Muy entonado el resto de la compañía –que en obras de esta enjundia no son meros comparsas, sino caracteres completos, a veces tan interesantes como el de la infantina Doña Urraca, airoso revelación de una actriz de quince años: Josita Hernán, henchida de

promesas venturosas— o el de su hermano el príncipe Don Sancho, que mantuvo en escena con el máximo decoro en todo instante el galán del excelente elenco Fernando Fernández de Córdoba. Juste, certero en el rey que quiere ser justo y severo sin dejar de ser humano. Y Capilla, a cuyo cargo corrió el episodio más peligroso de la obra por la castiza rotundez con que ha de llamar «hideputas» a los moros que pelean contra el Mío Cid entre cajas.

Bien, en fin, el público, que, no solo recibió con respeto esta reivindicación de nuestro mejor teatro, sino que se interesó en los combates espirituales de Jimena y Rodrigo y aplaudió con sincero entusiasmo el generoso esfuerzo. El telón se alzó muchas veces al fin de cada jornada —tres— en honor de todos. Yo pienso que estos aplausos, si han de tener una virtud no pasajera, debe ser la de animar al insigne director de la compañía para proseguir el camino emprendido.

**CARPIO, Juan del, «En el Español. Inauguración de la temporada», *La Correspondencia militar*, 14-I-1930, pág. 4.**

Anoche se inauguró en el clásico coliseo la temporada oficial, poniéndose en escena la famosa comedia de don Guillén de Castro *Las mocedades del Cid*.

Esta obra de innumerables bellezas y de una poesía castiza y elevada, nos pareció un gran acierto de la Empresa para la presentación de la compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, tan queridos del público madrileño, la cual no ha sufrido sensibles variaciones en su formación, y se presentó anoche, por tanto, con las figuras que no son conocidas de años anteriores.

María Guerrero es la inspirada actriz de siempre, llena de bríos dramáticos y con dicción clara y expresiva en el verso. Fernando Díaz de Mendoza gustó mucho en el difícil papel de don Rodrigo, lleno de matices psicológicos, que expresó con verdadero arte y emoción. Creemos que cada día se va consolidando más su gran figura de actor eminente; de las demás partes de la compañía, ya conocidas, solo podemos hacer elogios, pues a sus méritos de siempre, unieron anoche una labor cuidada y un acierto exquisito en el desempeño de su cometido, que acusa el cariño con que estudian y ensayan sus papeles.

Entre las figuras nuevas que se presentaron al público, está la de la bellísima señorita Josita Hernán, que hace sus primeros ensayos en el teatro, y a fe, que, a no saberlo, hubiéramos creído que estaba familiarizada con la escena. Se presentó con un papel de bastante empeño, el de la Infanta Doña Urraca, y desde el primer momento el público apreció las excelentes condiciones que adornan a la señorita Hernán para el teatro. Tiene soltura, gran dominio de su persona, da al personaje el tono adecuado y posee, a



nuestro juicio, la cualidad más necesaria para hacerse una buena actriz: que siente la emoción de lo que expresa. El público la acogió con mucha simpatía, y nosotros no auguramos, sino que afirmamos, al juzgar su primera labor, de empeño difícilísimo, porque empezó su carrera artística por donde otras la terminan, que, si persiste en cultivar el teatro, será muy pronto una figura sobresaliente en tan difícil arte.

La escena muy bien presentada y apropiada a la época.

El público que llenaba el teatro, salió muy satisfecho de la inauguración.

**ARAUJO-COSTA, Luis, «Presentación de la compañía Guerrero-Mendoza con la comedia de don Guillén de Castro y Bellvis “Las mocedades del Cid”», *La Época*, 14-I-1930, pág. 1.**

El Teatro Español en su apariencia de teatro nacional no se comprende sin la compañía Guerrero-Mendoza, que ha sabido mantener con toda dignidad en los últimos treinta años las glorias de nuestra escena. Fernando Díaz de Mendoza está por derecho propio a la cabeza de toda actuación teatral con carácter por lo menos oficioso, y no sería posible en justicia adjudicar el Español a otro más que a él. ¿Qué debe ser nuestro primer teatro?, se preguntan algunos. La respuesta es bien sencilla: lo que ha hecho que sea en las últimas temporadas la primera compañía de España sometida a la dirección de Fernando Díaz de Mendoza.

Pero tan ilustre actor no vive solo del recuerdo de glorias pretéritas, y siempre en el curso de las tradiciones que le dieron legítima fama, renueva cada día las grandezas de nuestro teatro.

Para inaugurar este año el Español ha escogido una pieza clásica; la ha puesto en escena sin refundir, con ejemplo que debiera ser de todos imitado; ha seguido un patrón de buen gusto en decoraciones y trajes y ha hecho resonar los versos del romancero que encienden la sangre en las venas de todos los buenos españoles.

*Las mocedades del Cid*, del valenciano don Guillén de Castro (1569-1631), se distribuyen en quince cuadros. El autor ha seguido casi al pie de la letra (muchas veces sin casi) los viejos romances de Rodrigo de Vivar que desde niños nos sabemos de memoria.

Desde las primeras escenas la obra entra en el público por su aliento de epopeya y heroísmo que renueva nobles tradiciones de España. Son pedazos de gesta que inflaman el ánimo y dan a los corazones el orgullo de haber nacido en esta tierra de esforzados paladines. Acaso las *Mocedades* de don Guillén de Castro no acusen tanta sabiduría en la

factura escénica como el *Cid* de Corneille, en ellas inspirado y de su propio molde salido; pero, ¿cómo negar al autor español de los comienzos del siglo XVII genio épico y dramático; buen arte para aprovechar en toda su grandeza y vigor emotivo el romancero popular; conciencia y vigor emotivo el romancero popular; conciencia del teatro y método seguro para establecer esa corriente de comunidad y simpatía entre el escenario y la sala? ¿No están allí patentes los dos sentimientos que han fraguado la España grande: el sentimiento religioso del caballero que socorre a San Lázaro en la figura del leproso y después pelea protegido por el cielo y el respeto y vasallaje a los reyes que han forjado en cuanto valen las naciones de Europa? Nuestro teatro clásico marcha sobre los fundamentos insustituibles de toda sociedad política catolicismo y monarquía y así nuestros pechos se dilatan al soplo de las glorias ancestrales. Por el escenario del Español van pasando las figuras que se llevan la admiración y el entusiasmo de los buenos hijos de España: el Rey Don Fernando el Magno, que junta por primera vez en su cabeza las coronas de León y de Castilla; el hijo de Laín Calvo, aquel Diego Laínez padre del Cid, que recita la afrenta del conde de Gormaz; Arias Gonzalo, Peranzules, don Martín González, el aragonés; el Príncipe Don Sancho, ya de Rey Sancho II, que ha de morir traidoramente en el sitio de Zamora, ciudad que ha tocado en herencia a su hermana Doña Urraca. Cuando hemos de encontrar en el teatro tan esforzados varones y féminas de tanto brío hablando un castellano de recia contextura, imagen de sus almas de fuego, se va al teatro como a templo de la raza. En agasajo a los penates, a los mayores de nuestra sangre, que nos transmitieron con el ser su dignidad y su heroísmo.

Gratitud merece Fernando Díaz de Mendoza por haber inaugurado este año el Español con una obra del teatro clásico en que se resumen las noblezas hispánicas y ante la cual el alma se arrodilla. Además, la pieza se representa tal y como fue escrita por don Guillén de Castro, cuyo espíritu militar como capitán de caballos de la costa de Valencia late en cada una de sus frases y en los versos del romancero que tuvo el acierto de copiar (no de plagiar) como base sólida y ornato riquísimo de su producción.

¿Cómo resulta representada por la compañía Guerrero-Mendoza la comedia de don Guillén de Castro *Las mocedades del Cid*? ¿Qué pensar de la presentación e interpretación?

La obra, además de las antiguas, cuenta con varias ediciones modernas recomendables: las españolas de Mesonero Romanos, Sánchez Moguel y Said Amesto; la del francés Ernest Mérimée y las que sacaron de molde los alemanes Foerster y Von

Wurzbach. Acaso carteles y programas debieran decir la edición que se recita en el escenario. Pero no reprochemos detalles insignificantes.

El decorado se ajusta perfectamente al espíritu de la época. Ni en el romancero, ni en Guillén de Castro puede exigirse exactitud arqueológica. Todo aquello va más allá de un período histórico para incorporarse a la raza siempre enhiesta. Sobre un tono gris, acaso monocorde en demasía a través de las numerosas mutaciones, el decorador ha iniciado motivos del siglo XI: cruces y coronas bizantinas, medios crismones, temas ornamentales de buen gusto si se exceptúa el de los corazones atravesados por flechas. Los trajes se armonizan con el decorado sin fijar carácter de un solo siglo. Así corresponde a la índole de la pieza. Ricardo Juste en el rey don Fernando se inspira al caracterizarse en la serie icónica de los grabados de Blondeau sobre dibujos de Ciro Ferri, a quien llaman los franceses Le Cyre. La dignidad del Rey Don Fernando encuentra en Juste apostura noble y buen tono.

María Guerrero en el papel de Jimena recita con brío, actúa con justeza y consigue matizar los encontrados sentimientos que en su pecho batallan al verse enamorada del mancebo que, por defender el honor de su padre, Diego Laínez, ha dado muerte al suyo, el conde Lozano.

En el papel de la Infanta Doña Urraca se presentaba por primera vez al público una muchacha de quince años, a quien aguardan muchos triunfos en la escena si estudia y sabe encarrilar sus buenas disposiciones. La señorita Josita Hernán dio al personaje de la futura Reina de Zamora toda la delicadeza que el tipo requiere. En la obra de Guillén de Castro la Infanta es todavía una niña. Empieza a despertarse en su alma el amor a Rodrigo y a sentir celos de Jimena. No es tiempo de que la oigamos aún el bello romance en que se narra la escena primera de las *Mocedades*.

[...] Dan ganas de ir reproduciendo el romancero tal como lo sabemos de memoria. El atractivo de estas comedias provoca en nosotros una serie de recuerdos que están como depositados en el alma y salen a la luz, a la superficie, a los labios... Bien por Josita Hernán en la Infanta niña Doña Urraca.

Merece asimismo un elogio Encarnación Bofil [sic] en el papel episódico de la Reina Doña Sancha, mujer de Fernando I.

Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero asumía los arrestos, bravezas y generosidades del Cid Rodrigo. Con noble empaque recitó los parlamentos a él fiados y puso mucha plasticidad y vigor en la figura del héroe mozo.

Fernando Fernández de Córdoba realzó con su buena dicción y gallardía apostura al Príncipe Don Sancho, y en la escena que sustituye en la pieza el romance de la muerte de Don Fernando «con los pies hacia el Oriente y la candela en la mano» se vio en el rostro de Fernández de Córdoba el coraje y la razón de quien se halla desposeído de sus derechos. [...]

**J.G.O., «“Los tres mosqueteros” obtuvieron un franco éxito popular en el Español», *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1930, pág. 5.**

Perfecta adecuación entre los fines propuestos y el resultado. Ardavín y Valentín de Pedro –lo confesaron aquí el mismo sábado– no se propusieron sin hacer una versión escénica, de puro entretenimiento, de la célebre novela de Dumas. Y como lo han logrado plenamente, sin quedarse cortos ni ir más allá de su propósito, justo es reconocerlo. Lo es también añadir que en la escenificación de estos poetas palpita a veces un aliento de alta poesía propio, no transcrito de la novela, que eleva los personajes y les da una jerarquía más profunda que la del simple folletín melodramático.

Puestos a analizar exigentemente el esfuerzo de Ardavín y Valentín de Pedro acaso echásemos de menos la genial inspiración que arrebatan –y que nunca como ahora podía haber acudido convocada por el tema escénico– y cierta falta de maduración constructiva en el trazado de la obra, donde de cierto podían haberse tratado escénicamente algunos episodios interesantísimos, de los que solo nos dan los comediógrafos pálida referencia.

Pero ya hemos dicho, con los autores, que no se trata de un acontecimiento literario, sino de una obra que intenta –y consigue plenamente– entretener en el teatro con los mismos elementos que el creador de los protagonistas inmortales entretiene en la novela.

En cuanto a la interpretación, si bien es verdad que Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero no alcanza la culminación deseada en el papel de D’Artagnan, hay que decir que gustó en general su trabajo, y que en algunos momentos del mismo arrancó sinceros aplausos a la concurrencia. Maruja Guerrero López, en Constanza Bonacieux, dio una nueva prueba de su talento estudioso, muy aplaudida, y Josefina Tapias, en la reina Ana de Austria, alcanzó un triunfo personal merecido, así como Irene Barroso en la perversa condensa de Winter.

Mención aparte merece también Josita Hernán, deliciosa en su breve intervención. Con ellas compartió los aplausos dedicados al elemento femenino Luz Carrillo de Albornoz, en la madre superiora.

De los varones, junto al ya citado, destacaron Ricardo Juste, en el cardenal Richelieu; Fernando Sala, en Porthos; Ricardo Vargas, en Athos; Emilio Fábregas, en Aramis, y Emilio Mesejo, en el hostelero, con Abad, Montojo, Ortega, Espinosa y otros actores del numeroso y bien servido reparto.

La presentación escénica, irreprochable. Trajes adecuados y decorado de Fernando Mignoni, realmente admirable. Para todos hubo grandes ovaciones en más de un trance y los autores hubieron de presentarse en escena repetidamente al fin de cada acto, entre sus principales intérpretes.

### **2.3.Compañía de dramas policíacos Caralt (1930-1931)**

**«En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *ABC*, 20-IX-1930, págs. 35-36.**

Cuando en el primer acto se ve al público ante la corte de Justicia de Nueva York y asiste al desfile de testigos de un juicio oral por asesinato, no puede imaginarse que al final del acto se van a hacer translúcidos los muros de la severa mansión de Themis y va a verse el secreto, la llave del proceso, en varias apariciones fantasmagóricas.

Pero cuando en el segundo acto nos trasladan a la casa del fiscal del Supremo Tribunal, y esta casa tiene las paredes decoradas de intenso negro humo salvo el marco de la puerta del foro y las jambas del lateral izquierdo, entonces no duda el espectador de que en este acto se van a repetir las apariciones.

En el tercero no las hay, porque estamos al lado de la silla eléctrica y urge desenlazar *El extraordinario caso del fiscal Freeman*. El extraordinario caso del fiscal es ser, sin saberlo, padre de la condenada, la cual tampoco sabe que es apócrifo el que ella cree padre suyo.

Por todo lo que va expuesto se comprende que la obra estrenada anoche –y digamos que con éxito– es el teatro Pavón es una mezcolanza de teatro judicial norteamericano con resortes del cinematógrafo. El espectador suspicaz anota luego la circunstancia del parecido literal que existe entre el nombre del que figura como autor yanqui de la obra, míster Mac-Raulor, y el nombre del director de la compañía Ramón Caralt. No le falta más que la «t» para estar hablando.

El norteamericano o español, en su caso, ha seguido la estela argentífera del famoso proceso de Mary Dugan y de otras, por el estilo, obras judiciales. Naturalmente, este recuerdo resta importancia a la sucesora. Pero ello no obsta para que una gran parte del público se sintiera emocionado con el misterio y con los trucos. Por nuestra parte, hemos de agradecer al Sr. Caralt, o Mr. Mac-Raulor, que haya encomendado a un chico periodista el hacer puesto en claro, con su abnegación, desinterés y valor, el terrible enigma que iba costa una vida inocente.

Como actor, el Sr. Caralt fue todo un fiscal del Supremo Tribunal de Justicia, y su disciplinada compañía le ayudó a dar buena plástica al conflicto judicial. Y por tratarse de cosas de justicia, débese destacar a la señorita Josita Hernández, que a un reducido papel de doncella pizpireta supo ponerle encantadores detalles de consumada actriz.

Para todos hubo aplausos, tan ruidosos como el proceso de la pobre Silvia Clare, la hija desconocida y sacrificada por sus dos padres.

**F.E., «En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman” de A. Mac-Randor», *La Correspondencia militar*, 20-IX-1930, pág. 4.**

Existe toda una literatura que pudiéramos llamar dinámica o de la postguerra, y que es el símbolo de las modernas generaciones.

El cinematógrafo con su acción y sus medios contribuyó al desvío hacia aquella ruta.

El teatro, con realidad más cercana, más tangible, y sobre todo corpórea, puede, sin embargo, aspirar a competir con el séptimo arte mediante recursos que hasta aquí repugnó. De esta acomodación surgió el teatro mal llamado americano. Hallamos más apropiado el título que le da Caralt de teatro de la emoción. Porque aquí no se dilucidan problemas sociales, ni se bucea en la ética de la humanidad, no se moraliza ni se buscan enseñanzas, no se pretende hacer una disección ni un análisis, pero tampoco se profundiza en la psicología de los personajes, que solo muestran la suya superficial y como en fugaz aparición. Ni teatro de costumbres, ni romántico, ni simbólico, ni superrealista. Interés emotivo basado en la curiosidad y en la atracción tan humana de lo misterioso.

Esto es, en resumen, *El extraordinario caso del fiscal Freeman*. Una obra a estilo del *Proceso de Mary Dugan*, con todo el interés y la emoción necesaria para despertar la curiosa avidez y desencadenar el aplauso del público.

Una obra de esta especie requiere una compañía disciplinada, una buena dirección y actores selectos. Todo ello se reúne en la de Pavón, en la que los peros, si alguno hubiera, se compensan ampliamente en los momentos precisos.

De Caralt no hay nada que decir. Los adjetivos los tiene ya cumplidamente ganados en su brillante carrera artística. La Gaspar dio todo el sentimental relieve que requiere su difícil papel. Muy bien, siendo calurosamente aplaudido en varias ocasiones, los señores Robles, Sancho, que dio total realidad al tipo del repórter Raltson, y la señorita Zori en su papel de Tilda Freeman. Los demás, las señoritas Azorín López, Pastor, Alcaraz, Coles y Clavijo, entre ellas, y los señores Lallave, Miguel Escobar y cuantos integraban el numeroso reparto, cada cual en su plano hicieron lo necesario para no desmerecer de los citados.

Párrafo aparte queremos dedicar a nuestra joven compañera Josita Hernán, que de acuerdo con el concepto que en la última temporada del Español mereciera al público y a la crítica, hizo una interpretación de una alegre y sana juventud, muy apreciada por la concurrencia, de su corto papel, al que supo extraer matices y detalles que la acreditan de excepcional actriz.

Los decorados de Pons y Palau sobre Cartones de Offman, muy bien interpretados en su delicada estilización.

Un aplauso, en fin, al autor que se oculta bajo el anagrama de A. Mac Randor, que encargamos al señor Caralt le transmita los muchos aplausos alcanzados anoche, y el nuestro muy especial.

**HERCE, «Información teatral. Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”, melodrama de Amackandon, traducido por E. del Valle», *El Sol*, 20-IX-1930, pág. 6.**

Bien recientes están en la mente de todos las desventuras de Mary Dugan, la inocente condenada. Pues bien: todas estas desventuras son una agradable partida de tute subastado, comparadas con la desgracia de Sylvia Clare, la protagonista de la obra estrenada anoche, que tan atribulada compareció ante el castizo jurado de Pavón.

Sylvia Clare, bella artista del Greenwood Follies (que, aunque parezca una marca de neumáticos, es un teatro de moda), es acusada por un sinnúmero de pruebas de la muerte por estrangulación, con fractura de las vértebras cervicales, el hueso hioides y fuerte equimosis, de su compañera la bella artista Jennie Walker. El fiscal, inflexible, para

hacer más odioso el delito, atribuye su móvil a causas que entran de lleno en los secretos terrenos de un amor morboso, atrevimiento innecesario y antipático solo en esbozo.

Menos mal que un periodista inquieto y bueno descubre al verdadero asesino. Y así, cuando en el tercer acto se va a cumplir la sentencia, y el pastor –que en este caso es doblemente protestante-, por su misión y por la protesta que hace de la inocencia de la condenada, exhorta a la protagonista, surge feliz el desenlace, con la prisión del asesino, resultando que el fiscal Freeman, que tan duramente la acusó, es nada menos ¡¡que su padre!!

El público se alegró mucho de la libertad de la acusada, y aplaudió ingenuo y emocionado, con la conciencia tranquila por haber librado, con sus tres horas de paciente espera, a la bella protagonista de las molestias de la electrocución y la autopsia.

Caralt, a quien le esperan grandes triunfos en todos los sentidos en este teatro, tan apropiado para el género, como actor y director se mostró tan discreto en lo primero como artista en lo segundo, presentando la obra con lujo propiedad y muy vistosos trucos.

Josita Hernán, bella damita, casi una niña, fue la más agradable sorpresa de la noche. Hizo un breve papel episódico con tal gracia y tan pícara desenvoltura, que en su honor sonó una sincera ovación. Sancho, muy bien en su simpático papel, y mencionaremos, por último, del acertado reparto, a Raimunda Gaspar, que en su triste papel de víctima puso desgarrados acentos de dolor, alegrándose sinceramente el público del feliz desenlace, pues desde las primeras escenas les fue simpática la infeliz víctima.

En suma: la obra llevará a Pavón mucho público, que sufrirá viendo las desventuras de la protagonista, para sentir una dulce satisfacción al presenciar el feliz desenlace, y el triunfo de los buenos, como es corriente en estos melodramas. Claro que los malos también cobran su nómina, y a veces, llaman de tú a los otros.

**«Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *El Imparcial*, 20-IX-1930, pág. 3.**

No conocemos entre los autores norteamericanos ningún Thomas A. Mac-Raulot, pero durante las escenas expositivas del acto primero del melodrama *El extraordinario caso del fiscal Freeman*, nos entretuvimos en descifrar el anagrama, pareciéndonos que la solución puede ser Ramón Caralt.

Tampoco conocemos esta obra entre el moderno repertorio americano, aunque esto no quería decir que negamos su existencia, pues para estar al tanto de lo que se produce y se ha producido dramáticamente en Nueva York y en los demás Estados de la



Unión, se necesita toda una vida; pero si creemos recordar algunos trucos, como por ejemplo, la evocación de los hechos de autor durante la celebración del proceso ante la Corte Suprema, y los apremiantes momentos para salvar de la silla eléctrica a un inocente.

Sea cual fuere la procedencia o la originalidad de *El extraordinario caso del fiscal Freeman* hay que hacer constar su eficiencia dramática.

El señor Caralt, que puede enorgullecerse de haber sido el primer importador de este género melodramático ha acumulado y dispuesto los trucos con gran habilidad.

El éxito en esta clase de obras representadas en el teatro popular, hay que medirle por la antipatía que despierta el traidor u por el entusiasmo con que es acogida la salvación de la víctima. Los espectadores de Pavón rompieron en estruendosos aplausos en los momentos culminantes: cuando el traidor, o los traidores, pues hay un segundo como reserva para edificar con su arrepentimiento, y cuando la procesada logra salvarse, merced al esfuerzo generoso de ese personaje que en los melodramas se mete en todo para colaborar con la providencia, que, si algunas veces en la vida se disfraza de casualidad, en el teatro suele encarnar en un reportero.

El primer acto, derivación o consecuencia del célebre *Tre trial of Mary Dugan* resultó algo pesado, pero desde la primera jornada en adelante el auditorio se interesó grandemente.

Ramón Caralt destacó el protagonista. Muy bien, muy requetebién la joven actriz Josita Hernán, y muy discretos los demás que figuraban en el extenso reparto.

**CASTELLÓN, «En Pavón. “El extraordinario caso del fiscal Freeman”», *Informaciones*, 20-IX-1930, pág. 4.**

Se presentó anoche en el teatro Pavón Ramón Caralt, y su presencia fue acogida con gran entusiasmo por ese público partidario del teatro de aventuras policiacas, en el que tanto ha logrado destacarse el mencionado notable actor.

*El extraordinario caso del fiscal Freeman* tiene todas las necesarias cualidades del género para interesar a los espectadores: emoción melodramática; la mujer inocente que aparece como culpable; enredada trama y hasta sus «gotas» de fantasmas. El primer acto, el desarrollo de la vista de una causa criminal, es algo lento por el exceso de testigos que desfilan y recuerda a *El proceso de Mary Dugan*, pero en los dos siguientes sube el

interés, y al final, el público queda satisfecho con el esclarecimiento del misterio y el castigo del culpable.

La obra fue acogida muy bien, aplaudiéndose todos los actos, especialmente el segundo, donde el debate íntimo del fiscal Freeman, entre su conciencia de padre y su deber profesional, cobran un alcance de mayor profundidad dramática y psicológica.

Lo que es lástima es que nuestro público, a través de estas obras policiacas, juzgue equivocadamente el valor del teatro norteamericano. Pero este defecto no puede achacarse a Caralt, que siempre se ha manifestado con tal repertorio. Otras empresas podían presentarnos algunas obras norteamericanas de carácter más artístico como, por ejemplo, el admirable teatro de O'Neill, uno de los más altos valores dramáticos internacionales, de cuya copiosa labor tan solo se ha traducido por Ricardo Baeza, *El emperador Jones*, que no ha sido representado. Felipe Sassone llegó a anunciar *Más allá del horizonte*, pero no pasó del propósito.

La interpretación de *El extraordinario caso del fiscal Freeman* fue, en general, muy acertada, destacando la labor de Ramón Caralt y de Raimunda de Gaspar, que fueron muy aplaudidos. También obtuvo un gran éxito personal Josita Hernán, joven actriz que ya se reveló como notable artista en la compañía Guerrero-Mendoza durante la pasada temporada. Anoche, Josita Hernán dio a su personaje una intención y un desenfado deliciosos, que produjeron excelente impresión, sacando los más acertados efectos a su corto papel. Teresita Zori y José Sancho completaron el buen conjunto del reparto.

**HERCE, «Información teatral. Pavón. Reposición de “El Espía”», *El Sol*, 26-IX-1930, pág. 5.**

El género truculento y emocionante, más *dirt-track* que literatura, que exhibe el actor Caralt, tiene en esta obra, de gran aceptación, sus máximas posibilidades.

Los hábiles trucos y la creciente emoción de la obra entretienen al público, que al final aplaudió a Caralt, que unas veces es buena y otras mala, según el reparto; a Raimunda Gaspar, que siempre sufre mil contratiempos; a Sancho, el galán simpático; a la Zori y a Josita Hernán, ingenua como blanca florecilla, entre las negruras de este género norteamericano, que, al traducirlo al castellano, parece querer vengar la pérdida de las colonias o la carestía de neumáticos.

El público de Pavón, ingenuo y bonachón, que goza y se emociona con este género, aplaudió con cariño y con fuerza a los afortunados intérpretes del melodrama.

**C.S., «Pavón. “K-29”, de Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel»**  
***El Heraldo de Madrid*, 11-X-1930, pág. 6.**

Un melodrama, en el que mueren unas cuantas personas inocentes, como en todas las obras policiacas. No sabemos por qué causa los Sres. López de Haro y Gómez de Miguel se les ha antojado que el mejor lugar para realizar unas cuantas cosas gordas era la Redacción de un periódico. Lo mismo podía haber ocurrido todo eso que ocurrió anoche en Pavón en una notaría, por ejemplo.

En fin, la obra gustó al público, que es lo en definitiva interesa. ¿No?

En la Redacción de *La Información*, periódico de la mañana o de la tarde, la mujer del gerente se «entiende» con el director; este es un ladrón peligroso; su hijo, un asesino, que mata a la gente en la cabina del teléfono; la hija del director es una «mundana», que se escapa al final con uno de los redactores, que, naturalmente, es un «fresco» por lo menos...

Miren por donde hemos de agradecerle a «Azorín» aquello de *El Clamor*.

El Sr. Caralt hizo un director de periódico de genio muy violento, cuidando los efectos teatrales como él sabe hacerlo; los señores Sancho y Rovira lo secundaron en la interpretación. Lolita Hernán [sic], una actriz muy mona y buena actriz, soportó el genio del Sr. Caralt con gran entereza en los tres actos de la obra. Y la señora Gaspar y la señorita Zori, también.

**A.H.B., «Pavón. “K-29”, comedia de aventuras de López de Haro y Emilio Gómez de Miguel», *La Correspondencia militar*, 11-X-1930, pág. 4.**

En ese cosquilleo de la curiosidad malsana reside el éxito de los novelones de folletín, de las películas de serie y del teatro americano. Se eliminaba adrede el arte para cuidar tan solo de la acción; se descuidaba el atuendo literario para ocuparse solo del hecho.

Hoy, López de Haro y G. de Miguel han adobado el acicate del interés con el primor de una honda construcción, y nos han dado una obra que mereció por derecho propio la complacencia y los sinceros aplausos con que el público la acogió. Lo que demuestra que no tenemos necesidad de lo exótico y que con más imaginación y mayor autoridad nuestros autores pueden hacer obras «a la americana» y nuestros actores no han menester de recurrir a las absurdas e infantiles producciones de ultramar. Bien es verdad al interés de la comedia se unen la presentación, los detalles, el lujo de los trajes y sobre todo la perfecta interpretación.

Empezando por la señora Gaspar, que elegantemente ataviada dio al papel de Margarita su varia y compleja interpretación, con total dominio del gesto y de la voz, y por el Caralt, que supo ganar nuevos laureles que añadir a los que ganó siempre, hemos de señalar la labor de Azorín en su corto pero bien presentado papel, de Consuelo Pastor, asombrosa de naturalidad y simpatía; de la Clavijo y Josita Hernán, que dieron vida a una escena muy regocijante, y entre ellos, de Rovira, Lallave, Sancho, muy gracioso; Robles, Campanario, Escobar y Hornos.

Con esta obra, que dio ocasión a que la cortina se alzara muchas veces en honor de los autores al final de los tres actos entre aplausos que recogió solo el señor G-De Miguel, tiene Pavón asegurados llenos y aplausos para mucho tiempo.

**«En Pavón. Estreno de “K-29”», *El Imparcial*, 11-X-1930, pág. 3.**

López de Haro y Gómez de Miguel llevaron anoche al escenario del popular teatro Pavón las primicias de la comedia de aventuras *K.29*.

El título a simple vista lo mismo puede ser la marca de un submarino que una clave misteriosa o el nombre enigmático de un personaje rocambolesco. De esto, precisamente se trata: de un ser satánico, extraño, desconocido y perturbador, que ocasiona en el desenvolvimiento del periódico *El Informador* los más grandes trastornos.

El invisible «K.29» deslució hoy una información del rotativo, mañana le destroza un éxito, más tarde roba unos documentos que son el secreto de una campaña ruidosa; desaparece cuando le place y surge de nuevo cuando menos se piensa con actividad ubicua y desconcertada.

Todo ello tiene una repercusión constante en Bolsa, pues las acciones de *El Informador* bailan sin descanso la inquieta danza de las fluctuaciones que es donde, en resumen, radica el busilis de la actuación de *K.29*. Este es desconocido para todos y todos son a hacer conjeturas y a abrigar sospechas de cuantos intervienen en aquella maraña, desarrollándose con tal motivo dos actos plenos de interés y de sorpresas. Los autores han tenido, sin embargo, el buen gusto y el acierto de huir de la truculencia y el patetismo.

La obra está bien llevada por sus autores hacia la meta pretendida. En las escenas pintorescas de la redacción abunda la gracia y la fina observación de quienes «conocen el paño». Igual ocurre en el planteamiento y desarrollo de los problemas policiacos que la comedia contiene, sin que se prevean sus soluciones siempre sorprendentes.

En resumen *K.29* es una obra que ni hecha de encargo para Pavón por su género peculiarísimo. Las huestes de Ramón Caralt la interpretación muy discretamente, sin

ridículas pretensiones, que, aunque siempre innecesarias, lo hubieran sido aún más en esta ocasión, El público se manifestó con el más amplio derroche de aplausos, que culminaron al final de la obra en ruidosas ovaciones que requirieron insistentes la presencia en el palco escénico de los «padres de las criaturas».

Del éxito pueden estos estar satisfechos, lo mismo que la empresa y el elenco que dirige el popular Caralt.

**«En Pavón. “K-29”», *ABC*, 11-X-1930, pág. 40.**

Así se titula el melodrama truculento que los Sres. López de Haro y Gómez de Miguel han escrito para el teatro Pavón y que anoche fue estrenado con éxito. Los autores presentan un periódico, titulado *El Informador*, en el que la moral ha desaparecido en absoluto. La mujer del gerente del periódico siente un amor culpable por el director. Este resulta al final un ladrón peligroso, y su hijo un asesino, que es el que en cada «operación» que realiza coloca como sello la terrible marca ‘K-29’, que tiene en jaque a la policía y a los informadores del periódico mientras duran los tres actos de la obra. La hija del director resulta también un poco casquivana y se fuga con uno de los redactores.

El público aplaudió a ratos el melodrama, y en el segundo acto hizo salir a escena el Sr. Gómez de Miguel.

En la interpretación se distinguió el actor Sr. Caralt, en el papel de director del periódico, un director un tanto arbitrario que da fuertes gritos a los redactores y en especial a la gentilísima actriz Josita Hernán, que destacó notablemente.

El telón cayó en el tercer acto para no levantarse más.

**A.H.B., «Novedades teatrales. Pavón. “Sherlock Holmes contra John Raffles”, adaptación de la obra de Conan-Doyle por Milla y Claramora», *La Correspondencia militar*, 31-X-1930, pág. 4.**

En la trayectoria que Caralt se ha trazado para su temporada en este popular teatro no faltan ni las obras de emoción, ni los difíciles trucos ni la propiedad escénica.

El género es en sí pasto de la curiosidad del público, que conocido el desenlace no acepta otro atractivo. De aquí que se gasten pronto, pues nadie apetece ver la obra dos veces, y esto obliga a la exagerada renovación del cartel.

Opinamos que cuando Caralt nos presente una producción que al interés y al efecto emotivo una la necesaria belleza literaria, una selecta garantía con una firma selecta, suficientes ensayos y un reparto cuidadosamente hecho; cuando a la curiosidad

se una la admiración y la satisfacción de pasiones de orden más elevado, las obras se sostendrán y harán innecesarias estas marchas forzadas de ahora.

Ayer tarde el público tuvo ocasión de aplaudir su obra, y aplaudió, porque los comediantes supieron salvar con su arte las dificultades de la acción y la premura de las variaciones del cartel. Y porque Caralt hizo un Holmes como en sus buenos tiempos de Price. Los demás, todos cumplieron.

**H., «“Dictadura” drama social original de Enrique López Alarcón», *La Correspondencia militar*, 28-XI-1930, pág. 4.**

Pedro Berton había probado en una de sus obras más aplaudidas, en *La Rencontre*, que somos los mortales juguetes del azar y que todo depende del tropiezo, del encuentro, del punto inicial vértice del que derivan las radiales consecuencias, y Mariveaux, en *El juego del amor y del azar*, ya sostuvo esta tesis. La fatalidad, providencia elevada por la mayoría al rango divino, sabe por qué nos pone en el duro trance de recurrir a un Cincinato para gobernar nuestra hacienda descuidada o nos deja labrar, dándonos un criterio definido, un porvenir con resultantes sensibles, arma nuestro brazo porque puso vehemencia en nuestro corazón o nos lleva a condenar a un sentenciado porque colocó en nuestra conciencia la guarda avizora del deber, nos encumbra y ordena todo para que de nuestra exaltación derrame el daño y no el bien, se concierta a fin de que la incomprensión nos haga enemigos y hasta se apodera de nuestra mente, llevándola al caos de la locura. Y esas son las dictaduras diversas a que nos hallamos sometidos. La del instinto, la del criterio, la del deber... Sobre todas esas afirmaciones concretas y reales existe una razón: el cariño de la mujer. Una madre que llora, una púber que sufre porque el corazón no puede comprender la existencia, ni existe para él otra dictadura que la del amor.

Ver sangrar la herida en lo vivo, mostrar la ausencia del amor en las leyes, la falta de cordialidad de un Código escrito, al que el hombre se somete para juzgar, como si la función augusta de juzgar pudiera hacerse como la vulgar de pesar o medir, concluir en la necesidad ya impuesta por las modernas teorías y los jurisconsultos de hoy, de la abolición de la pena de muerte, resto bárbaro de las costumbres medievales, cuando ya la ciencia ha probado que el delincuente es en casi todos los casos un desequilibrado no del todo responsable, tal es la finalidad de la obra de López Alarcón *Dictadura*.

No se alza contra nadie ni contra nada. Ve la desgracia y la muestra diciendo: Esto que puede evitarse, esto que debe evitarse, esto que todos estamos dispuestos a «vitar porque en todos los pechos alienta la caridad del perdón, persiste aún. ¿No es hora de

acabar con ello? De cómo desarrolla la tesis e autor, baste recordar sus antecedentes y su probidad literaria. La teatralidad es secuela de los conocimientos y recursos de la escena de un hombre que fue seis años el director artístico, con don Jacinto, del teatro Et-pañol. La obra entusiasmó al público y a nosotros.

La interpretación fue admirable, lo que prueba que la improvisación y puesta de obras sin espacio para madurarlas ni aun para ensayarlas desprestigia a actores y teatros, que con obras, trabajo y cariño logran su objeto; el de aquéllos hacer comedias como deben hacerse, y el de éste llenarse como se ha de llenar Pavón con *Dictadura*.

Todos los actores merecen plácemes. Citemos, sin embargo, porque es justo destacarlos, a la Galopar, que hizo acaso la mejor creación de su carrera artística; a Caralt, buen actor en todo momento y dueño de la situación y del gesto, y a Josita Hernán, nuestra compañera, a quien no dedicamos todas las frases que para ella oímos y que mereció porque pudiera parecer lisonja dictada por nuestro cariño y simpatía. Bástanos la satisfacción de saber cuánto de ella se dijo anoche en el teatro. La compañía de Caralt tiene obra para rato, y el teatro castellano un nuevo drama social de la altura de *Juan José*, que será prestigio de nuestra escena. Una frase final para el decorado de Bermejo. Hubiéramos querido verlo a la altura de la obra, pero pese a nuestra benevolencia, no podemos situarlo así. Sin ser censurable, no es todo lo acertado que el caso merecía.

**MORI, Arturo, «Pavón. “Dictadura”, drama social, de Enrique López Alarcón», *El Liberal*, 28-XI-1930, pág. 3.**

Las obras de ambiente social no solo son posibles en la actualidad, sino que se deben intentar en el teatro que sea y como sea. La buena semilla fructifica en todos los campos.

Por fortuna, el elegido por el excelente poeta Enrique López Alarcón, que vemos de nuevo, y con gusto, en un escenario, es terreno abonado. Un público popular, pero cultivado con el ejemplo de todos los géneros artísticos, y una compañía entusiasta, la de Ramón Caralt, al que no queremos llamar veterano porque todavía se encuentra en disposición de interpretar galanes; pero que indudablemente posee ya el sabroso don de la experiencia.

*Dictadura* se llamó al principio *Dictaduras*; pero la fuerza de la consonante le quitó una ese. No importa. El drama, con una letra más o menos, es digno de la pluma de un escritor como Alarcón, recio en el pensamiento, romántico en la técnica, contundente en los argumentos.

No se crea que el autor ha buscado en demasía el aplauso de las localidades altas. Se trata de un alegato razonado, y casi místico, contra la pena de muerte. Toda la obra es lógica y humanidad. Hasta los personajes antipáticos resultan humanos, cualidades que ha aprendido bien Alarcón en su maestro, Pérez Galdós.

Alrededor de la condena «legal» de un muchacho que ha matado a un representante de la fuerza pública en una revuelta por defender la vida de un amigo suyo ha forjado el escritor un drama de sentimientos y de ideas en una muy acertada proporción.

Al principio se nos sorprende con la deliberación, a la vista del público, de un Tribunal de Derecho, en el que se vierten conceptos y se plantean situaciones más propias de un Consejo de guerra, aunque por su novedad predispone a los espectadores para enfilarse la novela. Novela cruel, dura; pero ejemplar, por la que desfilan los tipos de estos tiempos y de los de antes, y ojalá no sean los de siempre: el obispo de menudas intenciones, el ministro sometido a la tradición del derecho y de la injusticia, los electores rutinarios, los partidos canallas, etc.; y que, después de pasar por una escena de pueblo tan conmovedora que llega a la tragedia y tan real que puede referirse en la crónica de un periódico, se desenlaza de un modo solemne, idealista, generoso, con un final patético en el que la ley escrita y la ley humana sostienen un cuerpo a cuerpo preñado de sugerencias y de mandatos espirituales.

El drama se resiente de alguna desigualdad; mas por eso mismo nos fue agradable. A ratos parecía que López Alarcón comenzaba anoche su carrera del teatro, a juzgar por el entusiasmo, por la fogosidad puesta en algunos parlamentos, por la honradez de la trama escénica. *Dictadura*, en fin, no es un drama hábil; es un drama sentido; Así lo creyó el público también, aplaudiendo largamente al final de todos los actos la labor de Raimunda Gaspar, de Caralt, de la Señorita Hernández, de Sancho, de cuantos intervinieron en la representación, y ovacionando al autor con la misma vehemencia con que él se dirigiera al público por medio del drama.

Por cierto, que algunos de los aplausos que sonaron estrepitosamente en Pavón para *Dictadura* representaban más una protesta contra la ñoñez reinante que una adhesión absoluta a la obra.

Unos y otros aplausos, sin embargo, puede recogerlos Alarcón, seguro de que los ha ganado en una lucha franca y de cara, como los hombres.



**CUEVA, José de la, «Correo de teatros: Pavón. “Dictadura”», *Informaciones*, 28-XI-1930, pág. 4.**

Enrique López Alarcón sea quitado sus alas de poeta para hacer una obra de galería, y de espaldas a *La tizona*, a sus sonetos y cuanto le ha dado su merecida gloria, ha escrito este drama populachero, en el que solo se puede estimar su generosa intención.

Pero ya se sabe que el mal teatro está empedrado de buenas intenciones.

La obra es un alegato contra la pena de muerte, declamatorio, inhábil y absurdo en su desarrollo.

¿Es posible que un padre deje en capilla, para ser ajusticiado, a su único hijo y se vuelva a su pueblo para hacer una charla lírica sobre la noche que pasó vagando por Madrid después de gestionar el indulto?

Hay en el drama un exceso de discurso que matan todos los efectos a pesar de que se han empleado todos los recursos patéticos: la madre, la novia y el amigo cordial del reo, y se han buscado las escenas más punzantes. Pero el discurso abolicionista puede con todo. ¿Cabe momento más fuerte que aquel en que un padre viene a solicitar de un ministro el indulto de su hijo a pedir su vida?

Pues degenera en debate filosófico. Político, frío e ineficaz.

Claro es que no todo es malo en la obra. Hay tipos, los campesinos, y especialmente el de Alejo, trazados con acierto. También tiene algún valor literario el final, en que la obra gana en altura y se levanta sobre su vulgaridad y escenas bien conseguidas.

El autor sabrá las razones que haya tenido para situar el suceso en tiempos de la Regencia y darle un desarrollo más actual; pero el anacronismo es evidente y chocante.

En la interpretación, con Caralt, se distinguieron Raimunda Gaspar, Rosita Hernán y el actor que hace el papel de Alejo, cuyo nombre siento no recordar.

El público recibió el drama con entusiasmo, le impresionó el patetismo de algunos momentos y se entregó a la generosidad del propósito y aplaudió muchas frases del drama, y en los finales de actos requirió con grandes ovaciones la presencia del autor.

**F., «Informaciones y noticias teatrales. Pavón. “Dictadura”», *ABC*, 28-IX-1930, pág. 42.**

Enrique López de Alarcón formula en este drama social un fervoroso alegato contra la pena de muerte, implacable dictadura de la ley y de la justicia humana, sometida a sus imperiosos dictados por la fuerza de la autoridad y del deber, e invoca de los

hombres, sus administradores y ejecutores, la razón suprema de la misericordia y del perdón por encima de la estricta observancia de su letra y de todas las ideas y pasiones. El drama, bien inspirado, se lograría en su plausible tendencia y finalidad si no hubiera cierta desproporción entre el suceso que lo produce y la extremada severidad del fallo. Juzgado por un Tribunal militar, sobre el que pesan los imperativos de las Ordenanzas, aquel estudiante que en la revuelta de un motín agrede y mata a un agente de la autoridad pudiera ser condenado a muerte; pero entregado a un Tribunal civil acaso hallara en su menos rígida interpretación más atenuantes que agravantes a un delito realizado en un momento de ofuscación, según se desprende del hecho mismo. Lo prueba que entre los magistrados del Tribunal las discrepancias son notables. Asistimos a un largo debate jurídico; se pronuncian las más contradictorias opiniones, interesante y original situación del drama, que aún lo sería más si fuera más humano que discursivo, más emotivo que de controversia. Otros momentos del drama, aun dentro de su tendenciosa significación, ganan el interés del auditorio, especialmente en el acto tercero, amor y dolor fundidos en una misma pesadumbre, y en el último cuadro, donde el vuelo lírico del poeta, desasiéndose de la realidad, eleva, idealizándola, la obra de humanidad que ha pretendido con una aspiración más universalizada, menos de circunstancias que el localizado suceso que la origina. El drama, que tiene en Pavón un ambiente favorable, fue muy aplaudido. Enrique López Alarcón salió reiteradas veces a escena al terminar todos los actos. Ramón Caralt puso todo su entusiasmo al servicio de la obra como actor y director de escena.

**FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Información teatral. “Dictadura”, drama social estrenado ayer en el teatro Pavón», *La Voz*, 28-XI-1930, pág. 2.**

Totalmente convencido, me pronuncio contra la pena de muerte. Me parece asimismo necesario y justo, en alto grado, que se humanicen las penas; que se amplíe todo lo posible el arbitrio judicial; que los ministros sean inteligente y benéficos; los obispos, desinteresados y sinceramente cristianos; las ordenanzas, respetuosos; los secretarios, discretos, y las visitas, breves...

De modo que en cuanto a lo que pudiéramos llamar «parte dispositiva» de la obra que anoche tuvo el capricho de servirnos Enrique López de Alarcón nada razonable hay que objetar. Pero habría sido preferible que las conclusiones de *Dictadura* nos hubiesen llegado con mejor aire literario...

Cinco cuadros, convencionalmente dispuestos, tratan de hacernos ver otras tantas manifestaciones de las fuerzas que tiranizan al hombre. Primer cuadro: un joven mata a

un guardia; dictadura del instinto. Segundo cuadro: el Gobierno no puede proponer el indulto; dictadura del deber. Cuarto cuadro: muere la madre del ajusticiado; dictadura del amor. Quinto cuadro: el padre se vuelve loco; el ministro, también, y el primero mata al segundo; dictadura de la Naturaleza... ¿Puede pedirse más?

Enrique López de Alarcón no ha querido ahorrarse el más mínimo latiguillo. La fase hinchada restalla demasiadas veces en el dramón. Y un trivial convencionalismo campea a sus anchas.

-Se trata de un drama popular –dijo alguien.

Hombre –contestó el que suscribe-. Yo no tengo, ni mucho menos, tan mala idea del pueblo...

Ni tampoco Enrique López de Alarcón, escritor de prendas muy estimables, poeta inspirado, cuando Dios quiere. Yo le deseo una pronta reaparición en los escenarios de la corte, mejor abanderado. Y deseo mejores papeles al señor Caralt, a la señora Gaspar, a la linda señorita Hernán, al señor Sancho, al Sr. Escobar...

**J.G.O., «López Alarcón obtiene un gran éxito en Pavón con su drama social “Dictadura”», *El Heraldo de Madrid*, 28-XI-1930, pág. 5.**

Enrique López Alarcón es un poeta lírico y al mismo tiempo un dramaturgo.

Suele –o solía, allá en los tiempos en que Dios quería que ejercitase con dichosa frecuencia su pluma en el culto de las dos musas hermanas– separar al dramaturgo del poeta, y así dio frutos de perfección acabada en uno y otro campo o, a veces, dechados de poesía dramática, al ensamblar la máscara y la lira, como cuando hizo *Gerineldo* con Cristóbal de Castro, o cuando nos deleitó con *La tizona*, que escribiera en colaboración con Ramón de Godoy.

Sin que la obra estrenada anoche por Enrique López Alarcón en el Pavón, con estruendoso acopio de palmas entusiásticas, tenga las alas del verso, puede considerarse en momentos como una obra de verdadera poesía dramática. El dramaturgo, sin olvidar la realidad –de la que es trasunto culminante y hasta conmovedor el cuadro cuarto de *Dictadura*, cuando la familia del ajusticiado espera, angustiada, el indulto–, ha sentido el drama social en poeta, en profundo poeta de graves y generosas resonancias de humanidad en su poesía.

Así, la escena final de la obra, en que el padre de la víctima arroja lejos de sí el cuchillo vengador y mata por la virtud sola de la palabra al jefe dimisionario del Gobierno

que denegó el indulto del protagonista es una escena de arrebatado vuelo lírico que por sí sola bastaría para denunciar la presencia de un alto poeta.

Como sátira política, de fina matización, el cuadro que transcurre en el despacho del ministro es admirable. El primero, el del tumulto que origina toda la desgracia, muy movido y bien logrado, y el del pueblo –donde el galán, José Sancho, fue interrumpido por los aplausos del público, en un papel episódico– es sin duda el más sobrio y certero. En esto de la sobriedad merece también señalarse como modelo el cuadro segundo, que reproduce –muy atinadamente, como todos los decorados de Silvio Bermejo– una sala de la Audiencia de Madrid. Son asimismo limpios de latiguillos todos los finales de acto, y la obra, en conjunto –obvio es decirlo–, está dialogada con la fuerza expresiva, el aliento dramático y la corrección propios del ilustre autor, que tuvo que presentarse anoche en escena incontables veces al fin de cada acto, entre grandes ovaciones, compartidas justamente por Raimunda de Gaspar, destacada y aplaudida particularmente en el papel de madre; Ramón Caralt, vigorosísimo colaborador al triunfo total de la obra; Josita Hernán, Miguel Escobar, José Sancho, Juanita Azorín, Hornos, Teresita Zori, Lallave, Consuelo Pastor, Carmen Clavijo, Luis Campanario, Alcaraz, etcétera, etc.

El telón se alzó muchas veces, como digo, al fin de cada cuadro y el público subrayó además con significativos rumores de aprobación determinados fustazos del poeta a las clases directoras.

**DÍEZ-CANEDO, E., «“Dictadura”, drama social, de don Enrique López Alarcón», *El Sol*, 28-XI-1930, pág. 8.**

Como en estos tiempos la palabra que sirve de título al drama del Sr. López Alarcón tiene innegable actualidad, y en el drama se le da un sentido puramente abstracto, es muy posible que alguien se haya sentido defraudado ante la representación. Sin embargo, los defraudados encontrarían suficiente compensación en lo que el autor les daba, porque los aplausos fueron muy ruidosos, y el poeta de *Soy español* salió repetidas veces al proscenio durante el acto segundo.

López Alarcón, como para mostrar que no se limita a un asunto y a una historia, ha escrito ahora un drama popular en torno a la ejecución de un muchacho de buenas esperanzas que, en una revuelta, ha dado muerte a un agente de la autoridad. Fue «la dictadura del instinto», en defensa de un compañero, la que movió su brazo; otra dictadura, la de la ley, le condena, y la dictadura del deber quita al Gobierno la voluntad

de proponer el indulto. Muere, pues, el hijo, y su muerte ocasiona la de su Madre, herida por otra dictadura, la del amor.

Hasta aquí el drama, en largos razonamientos, y con una argumentación quizá rebatible en derecho, porque el público estaba menos convencido que los magistrados en la aplicación del Código, y, desde luego, más propicio que los altos personajes en lo concerniente al indulto, va deslizándose de una situación patética en otra, con escenas complementarias, como la del obispo, que cuando todos le piden al ministro el indulto, va a solicitarlo para una cuestión de intereses; con episodios como el del magistrado a punto de jubilarse, que tiene que firmar por primera vez una sentencia de muerte, o el del mozo del pueblo, que, al saber la condena del hijo de sus amos, toma dinero y quiere irse junto a él, no sabe para qué a punto fijo, para lo que sea.

Y todavía se añade un acto final más bien un peligro, en el que el padre del muerto, enloquecido, va en busca del ministro inexorable, no para darle muerte, sino para contagiar con su locura al que se atuvo a la letra legal. Es una escena delirante, de grito y sacudida, en que se proclama la ley de la naturaleza sobre toda otra ley.

Los intérpretes, y en primer término el Sr. Caralt, que grita y sacude con toda fe (y, para mí gusto, José Sancho en su papel de mozo de pueblo), con las señoras y señoritas Gaspar, Josita Hernán, Zori, Celes y los Sres. Escobar y Lallave, llevaron a feliz término su tarea y participaron de los aplausos que significaban, para el drama social, sino una sentencia absolutoria, con todos los pronunciamientos favorables, un indulto amplio y generoso.

**CUEVA, Jorge de la, «Pavón. “Dictadura”», *El Debate*, 28-XI-1930, s. pág.**

No se trata de una obra política. El autor supone a los personajes de su drama sometidos a fuerzas que pesan sobre ellos, que los domina como una férrea dictadura y ara demostrarlo así, supone que Luis, en la confusión de una revuelta estudiantil, mata a un guardia. Dictadura del instinto. Los jueces de un tribunal de Derecho se compadecen de él; quieren librarlo de la pena de muerte, pero están tan claros y terminantes los preceptos legales, que tienen que condenarlo. Dictadura de la ley. El ministro, por razones de Gobierno, no puede aconsejar el indulto. Dictadura del deber. La madre, al saber que su hijo ha sido ajusticiado, muere; la novia va a un convento, el padre se vuelve loco. Dictadura del amor. El padre asalta la casa del ministro, casi y contagia su locura y hasta lo hace morir con la incongruencia de sus razones exaltadas. Dictadura de la naturaleza.

Confesamos que no vemos muy claras estas dictaduras y es justo hacer constar que el autor, don Enrique López de Alarcón, no las aclara mucho. Hay el intento de hacer un drama social de gran importancia y ninguno de los medios empleados está a la altura del propósito, hasta el extremo de que hay muchos momentos en que parece que el autor se olvida de él y se distrae pintando objetivamente, con una objetividad relativa, episodios un tanto caprichosos de una acción que es la condena del estudiante, sin sacar ninguna consecuencia de ellos, sin darle la trascendencia necesaria, y sin que la representación escénica sea eficaz.

Hay, por ejemplo, un momento muy teatral, el del tribunal; cuando los jueces discuten la sentencia; de la ideología de la obra podría esperarse un alegato vibrante contra la pena de muerte: la evocación de la ley como una fuerza arrolladora e implacable, algo grande que impusiera...; nada, argumentos sentimentalmente superficiales sobrenadando en la certeza —el instinto del público lo advierte— de que el delito no está bien calificado y de que los jueces podían tranquilizar su conciencia no votando o votando en contra.

Esta ineficacia se advierte siempre; el ministro no da razones que convenzan, y la grandeza del momento en que un hombre, sin pasión, sereno, por imperativo del deber, dispone de la vida de otro hombre, está desvirtuado por una pobre pintura de ambiente, por la intervención pobre y taimada de un Obispo ridículo y egoísta, que no es hábil ni siquiera ladino, y por la presencia del padre del condenado, que pide por su hijo con las razones más retorcidas, amaneras y fuera de lugar, que pueda imaginarse, ni a compasión mueven. Este padre, con escapatorias lírico-descriptivas en los momentos en que más inoportunas son, es la mayor desgracia del pobre Luis... y del ministro, que, si obró bajo la dictadura del deber, no merece morir a consecuencia de un discurso, género de muerte que no conocíamos hasta ahora.

¿Consecuencias? Apenas se advierte más que una situación de protesta que no se define y, sin embargo, parece que se inician ideas no logradas, mejor dicho, abandonadas. Teatralmente la obra, por su misma vaguedad, está falta de vigor; el sentimiento surge alguna que otra vez espontáneo y atractivo, como en la relación de un mozo campero, que quiere huir para acompañar a su amigo, pero pasan pronto. La obra es dura, agria, desconsoladora y tendenciosa..., sin que sepamos para qué.

En la representación sobresalieron Raimunda de Gaspar; Josita Hernán en un papel breve; Caralt, Alberto Hornos y José Sancho. El éxito fue clamoroso, y el autor salió repetidas veces a escena.

**PARÍS, Luis, «Novedades teatrales. El estreno de “Dictadura” en el teatro Pavón. “Dictadura”, drama social de Enrique López de Alarcón», El Imparcial, 28-XI-1930, pág. 5.**

Cuando salgo del teatro, al caer el telón para redactar esta gacetilla a vuela pluma, por lo avanzado de la hora, resuena todavía en los ámbitos del espacioso teatro, completamente lleno, calurosa ovación, tributada a Enrique López de Alarcón

En *Dictadura* se aparta el autor deliberadamente del procedimiento que pudiéramos llamar clásico, para construir un melodrama, lanzándose a riesgo y ventura en el campo dilatado de la disertación sintética. La enumeración epigráfica de los cinco cuadros constituyentes del drama servirá mejor que mis explicaciones al pío lector de guía en la excursión –soberbiamente escrita– realizada por Alarcón al través de los grandes temas por él abordados. He aquí sus títulos: «La dictadura del instinto», «La dictadura de la ley», «La dictadura del deber», «La dictadura del amor» y «La dictadura de la naturaleza».

Sobre un episodio dramático con ribetes de actualidad vivida, el talento de Alarcón ha logrado estructurar admirable estudio de alta envergadura, digno de su aristocrática estirpe mental.

Nada más fácil para un maestro en las artes del teatro, como él, que haber confeccionado un melodrama interesante, captador seguro de efectismos y emociones.

Por tal renuncia a la victoria, descontada a su habilidad, si *Dictadura* no tuviese, además, los títulos nobles del atrevido intento, merecería su autor el opulento premio concedido por el auditorio.

Noche de gala para el teatro Pavón y para su compañía en el éxito conseguido.

**HERCE, «Información teatral. Pavón. “La serpiente azul”, drama en cuatro actos, de T.A. Mac-Raulor», El Sol, 11-XII-1930, pág. 9.**

Un drama ingenuo, con la infantil emoción de esos cuadernos de aventuras con portada bicolor que pródiga edita Barcelona para solaz de los niños. Drama en el que se siente una íntima satisfacción al ver caer el telón al final de la obra, después de cuatro actos llenos de misterios de Oriente, fumaderos de opio, inventores que tras largas vigiliass descubren inofensivos petardos; crímenes en la India descritos en estado de trance por una bella señorita; ladrones, estafadores, gente del gran mundo, y como truco final, la sorpresa –por esta vez– de que el criminal es el que durante los cuatro actos de la obra figura como honrado detective.

La obra gustó mucho; con los elementos enumerados y esos trucos misteriosos que posee Caralt, siendo uno de los que más aterrorizan esas manos enguantadas que salen en la penumbra sigilosamente, unas veces para apoderarse de un documento, y otras, para apretar el cuello a la víctima inocente, el éxito es descontado. El público va a mascar la emoción como si se tratase de goma inglesa, tan exótica como este género.

*La serpiente azul* distrae e interesa además por su cuidada interpretación, en la que culminan Caralt, la elegante Raimunda de Gaspar, la juventud llamativa y auténtica de Josita Herranz [sic] y la discreción y el arte de las señoritas Zori y Pastor, y los Sres. Sancho y Campanario.

El público reclamó la presencia al final de los actos del insigne comediógrafo de Minesota Mac-Raulor, quien no pudo presentarse en escena, pues, obligado por el balance de un año, permanece en Norteamérica al frente de su fábrica de pastas para sopa, importante industria con la que turna este aplaudido autor sus actividades literarias. Enviémosle desde aquí, con la noticia del caluroso triunfo de anoche, nuestra felicitación más sincera.

**J.G.O., «Teatros y cines. En Pavón. “Los majos de Cádiz”, adaptación de la novela de Palacio Valdés, por Enrique de Alvear», *El Herald de Madrid*, 20-XII-1930, pág. 5.**

La compañía de Ramón Caralt, que tan notable campaña de teatro popular ha venido realizando hace poco en Pavón, reapareció anoche en dicho coliseo con el estreno de una adaptación interesante: la de la novela de Palacio Valdés *Los majos de Cádiz*, por el aplaudido autor teatral Enrique de Alvear. El adaptador ha escogido los momentos de mayor vibración –con un prurito especial, por la escenificación de quimeras, reyertas y bochinchas, que compromete en algunos momentos su trabajo–, y en torno a los amores de Soledad –que incorporó Raimunda de Gaspar con todo entusiasmo– y del marchoso Velázquez –interpretado con brío auténticamente gaditano por el notable galán José Sancho– ha tejido las escenas necesarias para llenar los tres actos de una comedia al uso, con cantaores y bailaores flamencos y todo...

Contribuyen a decidir la suerte escénica de la adaptación con las dos primeras figuras de la compañía que preside Caralt, las actrices Teresita Zori, Juanita Azorín y Josita Hernán, entre otras, y los actores Antonio Rovira, Alfredo Hornos, Miguel Escobar, León Lallave... Muchos de los aplausos que sonaron en honor de todos ellos –adaptador



e intérpretes– fueron disfrutados también por «el Habichuela», tocaor de la sonanta «Gitanela», bailaora por todo lo alto, y «Chaconcito», cantaor por todo lo jondo.

Don Armando Palacio Valdés, que asistía a la representación desde un antepalco, no fue advertido por el público en la sala, sin duda por no haber sentido la huella de su gran novela en el escenario.

**TORRES ENDRINA, R., «Novedades teatrales. Pavón. Escenificación de “Los majos de Cádiz”», *El Imparcial*, 20-XII-1930, pág. 6.**

Enrique de Alvear que tan elocuentes pruebas tiene dadas de excelente autor teatral y experto escenificador, ha llevado al escenario, últimamente, la novela de Armando Palacio Valdés *Los majos de Cádiz*, que anoche fue estrenada en el popular teatro de la calle de Embajadores.

La incorporación de *Los majos de Cádiz* a la escena española –no obstante, los talentos bien probados de Alvear en más grandes empeños– no ha constituido ningún feliz acontecimiento. Y, precisamente, las causas de ello no fueron los efectos de la adaptación que ninguno, en verdad, existe en ella. El escenificador ha operado con entusiasmo, con discreción y buen gusto. Muchas escenas tienen verdadera gracia y con justicia, por tanto, fueron muy celebradas. El «mal paso» hay que atribuirlo a un error de selección, que no otra cosa significa querer convertir en teatral una novela, que, el bien con su lectura es capaz de producir verdadero deleite, carece del nervio, de los motivos episódicos y de la variedad de matices que son indispensables en el argumento de toda producción escénica.

Por otra parte, el andalucismo de los actores y actrices que dirige Caralt no se vio por parte alguna. De ahí que no faltase quien, ya finalizando la obra, preguntase extrañado: «¿Cuándo salen los de Cádiz?». Porque, en verdad, no los vimos aparecer.

Los buenos deseos de Enrique Alvear fueron premiados al final de todos los actos con cariñosos aplausos.

**M.F.A., «Información teatral. En Pavón. Estreno de “Los majos de Cádiz”», *La Voz*, 20-XII-1930, pág. 2.**

Una de las novelas más justamente celebradas de D. Armando Palacio Valdés, *Los majos de Cádiz*, ha tentado la aguda y fácil pluma de Enrique de Alvear. Ha puesto en su trabajo la emoción general de la novela, una cierta sensación de ambiente, conocimiento del teatro... Pero han faltado orden y temperatura. La temperatura seguramente habría logrado de trabajar el señor Alvear en cantera propia. Dueño de sus movimientos, habría manejado con más soltura personajes y situaciones. Comediógrafo que adapta una novela

es autor cohibido. Por eso el primer voto contra el transporte de los libretos a los escenarios debía venir de los interesados. El comediógrafo que utiliza una novela suele hacer un mal negocio. ¿Acierta? Lo bueno está ya en el modelo. ¿Se equivoca? La culpa es del adaptador, que estropea un texto.

Mediaba además una circunstancia para que *Los majos de Cádiz* corrieran peligro: que el arreglo llevase a pensar, más que en la novela de D. Armando, en libretos con gotas de cante que el público celebró en su día. Otra circunstancia, además: la compañía de Pavón no está suficientemente adiestrada en labores de esta clase.

De todos modos, Enrique de Alvear ha hecho un simpático y noble arreglo. Y su crédito de escritor permanece abierto a la fe de todos.

**CUEVA, Jorge de la, «Pavón. “La banda del as de copas”», *El Debate*, 28-XII-1930, pág. 6.**

El redactor de sucesos de un periódico de poca importancia da en la manía de creerse un Sherlock Holmes y termina loco perdido con la locura de haber descubierto una banda de criminales que tiene por emblema el as de copas.

Un alienista asegura que el loco se curará mediante una gran sacudida psíquica, y los compañeros de Redacción se fingen afiliados a la banda y le hacen recobrar la razón mediante un susto mayúsculo que sirve al mismo tiempo para escarmentar a un tipo repulsivo prestamista y libidinoso.

Aunque un poco tardíamente porque el género de aventuras va de caída, no está mal el intento de hacer una especie de Quijote que pudiera de manifiesto la falsedad de esos detectives infalibles e invulnerables, ni las ridiculeces de los trucos que se amontonan para deslumbrar al lector y hacer que el detective triunfe siempre.

Y parece que este fue el primer propósito de don Enrique del Valle, pero en la realización del pensamiento salió cosa muy distinta. No ha sabido contenerse en la ironía; fue directamente a lo cómico y de ahí resbaló a lo grotesco de manera tal, que solo puede concebirse su obra estrenada en vísperas de Inocentes.

Pero fuera parte del desarrollo, nada hay de inocencia en la obra. Entre los muchos elementos de que con verdadera saña echa mano el autor, está el tipo del usurero, que, con sus ansias amoratorias y las complacencias de una mujer casada, complacencias que se quieren justificar monstruosamente en el amor conyugal, dan un profundo tinte de inmoralidad a la obra, que el autor renueva de cuando en cuando con incidentes, no tan graciosos como imagina y completamente innecesarios.

En la representación destacaron Consuelo Pastor, Juanita Azorín, Teresa Zori, Josita Hernán y Caralt, Alfredo Hornos y José Sancho muy graciosos.

El público rio mucho, aplaudió y solicitó la presencia del autor en los tres actos.

**R., «La banda de “As de Copas”», *La Correspondencia militar*, 28-XII-1930, pág. 4.**

Es de espíritu selecto el burlarse de los propios defectos y el hacer la autocaricatura sin sangrienta intención, pero con *humour* delicado, a lo Wilde.

Que el señor Caralt, creador, animador y propagandista entusiasta de los dramas policiacos nos dé una parodia bien condimentada, suficientemente sazonada y graciosamente servida de sus propios drama tenebrosos, emocionantes y misteriosos, denota un eclecticismo insospechado y una superioridad moral muy sajona.

*La Banda del As de Copas* es una farsa cuya paternidad pertenece a un impenetrable interrogante tras el que acaso se oculte alguien que se parece mucho al director de esta compañía de Pavón, aunque se firme Enrique del Valle. Sí así fuera, don Ramón Caralt merece la felicitación más entusiasta por tener «dobles», o como se decían antes, «socias» de tanta gracia y condiciones de escritor como este Valle que en cartel consta.

La obra, que no carece de interés, se desenvuelve en un ambiente de eutrapelia y entre escenas de gran comicidad que causaron las delicias de un público que sin tener en cuenta que era aquél un plato de Inocentes lo aceptó en serio, como uno de los más apetitosos de la larga serie policiaca con que se le atenaza cada noche y cada tarde. La interpretación fue muy acertada por parte de todos. Citemos a Consuelo Pastor y a Teresita Zori y a la Azorín y la Sancho, muy entonadas, y a Josita Hernán, muy pizpireta en su corto papel y entre ellos a Caralt, Hornos, Campanario y Sancho.

El público, que rio sin censare, salió muy satisfecho, tras aplaudir con entusiasmo sincero.

**M.F.A., «Información teatral. El estreno de “La banda del as de copas”. El sábado en Pavón», *La voz*, 29-XII-1930, pág. 2.**

En serio o en broma, el vetusto drama policíaco cuenta en el veterano Caralt con un intérprete de nunca quebrada constancia.

Pero al público, incluso el de Pavón, quizá se sienta ya fatigado por un género que ha cubierto su órbita infinidad de veces. Solo pueden tolerarse, en el camino previsto,

saltos como el dado por D. Enrique del Valle con su *Banda del as de copas*, parodia que dio que reír no poco, incluso a los que hubiesen preferido –todavía– el juego limpio y dramático de ladrones y Policía. El giro de la obra, repetimos, es justamente el contrario, y si el ingenio no dejase de la mano al autor, extraviado por gracias de pesada condición, *La banda del as de copas* sería... lo que no es: una gentil pirueta. Premiosa y todo, obtuvo el sufragio de la benevolencia general, y en la ola del aplauso amable fue envuelto del aprecio de la tarea rendida, entre otros, por las señoras y señorita Pastor, Azorín, Hernán y Tori [sic] y los señores Caralt, Hornos y Sancho.

#### **2.4. Compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino (1931-1932)**

**ESPINA, Antonio, «“El embrujado”, de don Ramón del Valle-Inclán», *Crisol*, 12-XI-1931, pág. 9.**

Don Ramón del Valle-Inclán sitúa el lunar de la acción en una aldea de Galicia:  
En Quintan de Castro Les,  
Quintan de barbas honradas,  
tiene Don Pedro Bolaño  
casa, regalo y labranzas.

Un día, el hijo de este hidalgo aparece muerto misteriosamente. El caballerete sostenía amores con una mujer –la Galana– docta en artes del mal de ojo. El fruto de estas relaciones es un niño a quien D. Pedro quiere y ampara como a nieto hasta que la Galana, que no desea otra cosa que explotar al viejo, se ve obligada a recoger la criatura al no ceder al supuesto abuelo a las pretensiones de la explotadora. Además, por la aldea se dice, y es verdad, que el niño no es hijo del caballero que murió, sino del pastor Anxelo, amante de la Galana, a quien esta tiene medio embrujado y loco.

Los remordimientos de Anxelo y el ambiente de supersticiones en que viven todos originan una cadena de sucesos cuyo final es la muerte violenta de la criatura y la catástrofe moral de D. Pedro Bolaños, que acaba por enterarse de quien fue la persona que asesinó a su hijo. Si materialmente fue Anxelo, la inspiración surgió del maleficio. De Rosa Galana, que siempre hubo de [ilegible]. Consumada la tragedia, «las gentes de la corina se santiguan. Tres perros blancos ladran en la puerta».

El teatro Muñoz Seca lleno de público, del público de los espectáculos de calidad, resonó en largas ovaciones al final de los actos. Valle-Inclán no pudo recoger el parabién entusiasta por no hallarse en el teatro.

En la «ópera omnia» de Valle-Inclán, la nota dramática se funde con frecuencia a la nota lírica. Así como en el aspecto satírico la literatura valleinclanesca no suele acompañarse de otros elementos que los propios de la sátira y la jocundidad o si mezclan lo hacen en pequeñas dosis, en la escala del patetismo los valores proceden indistintamente de la poesía contemplativa y de la poesía conflictiva. El asunto dramático es siempre para nuestro escritor asunto de poema. Y el poema, a su vez, le resulta siempre materia de drama.

En realidad, es esto lo que ocurre con todas las grandes obras de la literatura. Las luces del estilo, el ambiente, la fuerza ideal que llena el espacio donde se mueven los personajes, son los verdaderos concitadores de la intriga. Son la carga del diálogo. Sin ellos, que conjuntamente no representan otra cosa que poematismo, lirismo, los episodios carecerían de violencia y por tanto de agón trágico.

El teatro, como todos los demás géneros literarios y en definitiva como todo el arte, es sustancialmente poesía o no es nada. En *El Embrujo*, tragedia de tierras de Salnes como específica el autor Valle-Inclán nos traslada a un medio que ha sabido reflejar muchas veces con magnífico acierto. La Galicia campesina de la vida geórgica – «Geórgicas» se intitula la primera jornada de *El Embrujo*– de las noches de ánima en pena –apelativo de la jornada segunda: «Anima en pena»– y de los cautiverios de toda clase y condición y en todas las direcciones posibles: psicológicas, económica, religiosa y hasta política –«Cautiverio» se denomina la jornada tercera.

Medio sobrenatural lleno de resonancias sombrías, supersticiosas, demoniacas, en el que hombres y mujeres viven con rotación alucinatoria. La nebulosidad les va muy bien a estos tipos. Están hechos adrede con poca materia y con la vaguedad de contornos que conviene a la fábula. En cambio, sus voces, augurios y lamentaciones componen casi por sí solos una pesadilla de emoción real, invisible, pero audible; que no en balde salen a escena, dos ciegos para ayudarnos a oír. A oír, ¿qué? Desde luego, la prosa excelentísima de Valle-Inclán, que inunda de color romancero y de elegante ritmo castellano el texto de *El embrujo*.

El D. Pedro Bolaño es el individuo más corpóreo de la tragedia. Anxelo, el embrujado, parece fraguado en nieve. En nieve romántica de Nochebuena que no excluye, naturalmente, el fuego interior. Figura concebida con alta fantasía de poeta, siendo la más sutil de todas es la que se fija en nuestro recuerdo con más fuerza. La Galana, la verdadera heroína o protagonista de *El Embrujo*, vive como el sarmiento reseco y como la mecha

del candil; arde, se retuerce; por [ilegible], crea una atmósfera de perdición alrededor suyo por mujer, le da el tono fresco y lascivo al dramatismo rural.

En esta figura interesantísima ha puesto Irene López Heredia, por lo pronto, un gran entusiasmo, y después, sus facultades de actriz, en algunos momentos superlativas. Mariano Asquerino también se porta con la emocionada puntualidad que requiero el embrujado.

En general advertimos que los actores han hecho un detenido estudio de sus respectivas partes. Cosa muy de notar y de aplaudir en comediantes españoles. Adela Carbone, Isabel Pallares, Pilar Lebrón, Cecilio R. de la Vega, Nicolás Perchicot, son nombres que merecen cita especial en la crónica. No así el escenógrafo, que esta vez no ha sabido salirse del viejo topicismo en el decorado.

**J.G.O., «“El embrujado”, de Valle-Inclán», *El Herald de Madrid*, 12-XI-1931, pág. 5.**

Como Margarita Xirgu, Irene López Heredia tiene un norte fijo para su orientación artística: el norte de lo raro, lo extraño, lo diferente de lo habitual, lo contrario del repertorio, lo distinto inusitado, ya sea antiguo o moderno, clásico o de vanguardia. Y, sumisa a este imperativo novedoso y original, no descansa en los fáciles laureles de las comedias al uso que –no estando, como no lo está, subvencionado su esfuerzo artístico por el Estado, que se inhibe en estos menesteres y aun cobra diezmos y primicia punitivos de la cultura escénica– solo le sirven para resarcirse de sus desinteresados intentos de arte puro..., que no suelen dar dinero, porque la gloria tiene su único valor en ella misma.

Ese afán insaciable de belleza dramática –cueste lo que cueste y dé el resultado que quiera– ha llevado en esta ocasión, como en tantas otras, a la ilustre actriz, secundada con toda comprensión por Mariano Asquerino, tan curioso intelectualmente como ella y tan ambicioso de legítima fama, a montar con el decoro máximo –el de la máxima propiedad plástica– la tragedia galaica de Valle-Inclán *El embrujado*, perteneciente a un *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, ya famoso en libro impreso y juzgado oportunamente como obra literaria que podía, en cualquier momento, cobrar vida escénica sobre un tablado. Esto es, lo ocurrido ahora: que una obra literaria se ha transformado en la pieza dramática sin menoscabo de sus valores intrínsecos. Trayectoria opuesta a la que seguiría estéticamente, *verbi gratia*, la antitragedia de Benavente *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* al pasar de su realización originaria, la escénica, a la de la lectura en el libro.

En *El embrujado*, Valle-Inclán atiende más a la plasticidad que al movimiento, a lo estático pictórico que a lo dinámico de la dramática. Está bien, por eso –y nadie mejor que él, definidor de la más alta estética, podía saber de antemano lo que se había propuesto en cada obra–, que D. Ramón haya clasificado esta tragedia céltica de superstición, codicia y miedo a la muerte, como clasificaría una talla desde su puesto de conservador del Patrimonio Artístico de la República: como parte integrante de un «retablo», *El embrujado* es un retablo maravilloso de talla policromada, llevado milagrosamente a un escenario para darle plasticidad a las bellas palabras del estilista insigne. Pero, a mi juicio, le falta, para ser una obra dramática independiente, tal obra dramática con vida propia, una cuarta dimensión imprescindible en el teatro: el impulso.

La interpretación –desde los figurines de Ontañón y los decorados de Mignoni hasta la labor del último de los actores que, por la edad, sería la niña Charito Kayser– fue de todo punto excelente y digna del férvido aplauso que obtuvo al fin de cada jornada. Destacaron en primer plano del altorrelieve valleinclanesco Irene López Heredia, desgarrada y ágil en Rosa Galáns, la «Galana», y Mariano Asquerino, que transmitió admirablemente al público la emoción de horror de Anxelo, el embrujado. Con ambos triunfaron, entre otros artistas del numeroso reparto, María Isabel Pallarés, Cecilio R. de la Vega, Perchicot, Manuel Kayser, María del Pilar Lebrón, Lis Abrines, Adela Carboné, Carmen Medina, Josita Hernán, Elías Sanjuán, etc., etc.

El telón se alzó muchas veces en honor de todos ellos y del insigne escritor, deliberadamente ausente del teatro Muñoz Seca las noches de sus triunfos.

**M.M., «Muñoz Seca. “El embrujado”, tragedia en tierra de Salnés, en tres jornadas y en prosa, de D. Ramón del Valle-Inclán», *La Libertad*, 12-XI-1931, pág. 8.**

En prosa de D. Ramón del Valle-Inclán... En la prosa admirable de este gran poeta, que es en prosa –y en verso– D. Ramón del Valle-Inclán. ¡Y qué deliciosamente suena aquí este maravilloso romance castellano, lo bastante arropado del más viejo romance gallego para situar y caracterizar el medio y los personajes de la obra!

*El embrujado* es –al modo de algunas de D’Annunzio y de Tolstoi– una tragedia popular y campesina. Héroes del agro o de la aldehuela costanera. Tipos de una psicología primitiva, en que las pasiones mandan desaforadamente y en que las reacciones sentimentales son del más crudo patetismo, honda y rudamente dramáticas.

La fatalidad trágica está representada en *El Embrujado* por un admirable tipo de mujer, Rosa Galán, «la Galana», moza garrida, sensual y desalmada, cuyo dominio sobre los hombres es tan absoluto que los arrastra a toda clase de horrores y crímenes, anulados, esclavizados, «embrujados». Así, el embrujamiento de Anxelo, el amante, siervo de la Galana, no es otro que ese terrible amor irremediable, invencible, que ella supo inspirarle un día y que le amarró a ella para siempre.

Claro que en estos sometimientos de la pobre y ciega voluntad campesina entre a menudo por mucho la superstición, el prestigio de hechicerías y encantamientos. Y la Galana en su terrible desenfado –no exento de una paradójica gracia trágica–, cultiva ese prestigio y su popular fama de embrujadora.

Sobre esta base, el drama se desarrolla en un ambiente de obscura sensualidad y de fiebre pasional que nos penetra y sobrecoge a todo lo largo de la obra, cuyo interés no decae un momento y tiene instantes de una acuidad dolorosa.

Los tipos están admirablemente caracterizados, pintados de mano maestra todos, y algunos de una sola y firme pincelada.

Y el diálogo, ya lo hemos dicho, una verdadera maravilla de expresión, humana y altamente poética.

Irene López Heredia hizo una Galana admirable. Y Mariano Asquerino dio al Anxelo toda su angustiosa emoción.

Muy bien, muy bien, la Mauriña de Isabel Pallarés, y la Moza del ciego, de Pilar Lebrón, y la Navera, de Lis Abrines, y la Juana de Yuno, de Adela Carboné.

Muy bien también Nicolás Perchicot, Cecilio de la Vega, Elías Sanjuán, Marcial Manent, Manuel Kayser y la nena Kayser, en sus respectivos papeles.

El éxito, grande, franco, entusiasta. D. Ramón del Valle, insistentemente llamado por el auditorio, no se presentó en escena.

**FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Estreno de “El embrujado”, de D. Ramón del Valle-Inclán», *La Voz*, 12-XI-1931, pág. 3.**

Veinte años nos hace remontar, en la obra total de Valle-Inclán, este *Embrujado*, que Irene López Heredia y Mariano Asquerino, han tenido la idea felicísima de llevar a su teatro. ¡Cuántas cosas han mudado en el tiempo transcurrido!... Y el propio D. Ramón, con ellas. Precisamente, por magnate de las letras, posee el don reservado solo a hombres de su calidad: el de renovarse sin cesar.



El itinerario estético de Valle-Inclán ondula con asombrosa riqueza de quiebros a través de paisajes en constante giro de sorpresas. Otras perspectivas, otros horizontes, otras luces, otro modo de ver y de expresar... Persiste, sí, la esencia de una personalidad prócer, hecha de tradición y de audacia. En D. Ramón se dan la mano el arcaizante y el... ¿cómo lo diríamos? No hay otro término: el vanguardista. Muy antiguo y muy moderno, repartidas las miradas entre el Norte y el Sur, Oriente y Occidente, D. Ramón del Valle-Inclán cubre una gloriosa carrera, entre Venus y el Demonio.

Más antigua que moderna, es tragedia El embrujado de las obras que, entre todas las de Valle-Inclán, más tiran de él hacia el lado de allá. Los esperpentos, de creación posterior, le sitúan, por el contrario, en el centro de nuestra escena contemporánea y le enlazan directamente con el más profundo y genial secreto del pueblo que engendró en Quevedo y en Goya: tradición viva en el presente y en el futuro.

La filiación y sentido de El embrujado es muy otra. Corresponde a un momento, que se define en el mundo, en lo que hace al teatro —ya que de teatro hablamos— por el D'Annunzio de *La hija do Jorio* y *La antorcha bajo el celemín*. Literatura que busca su aliento en lo milenario y elemental. En la naturaleza brutal de los instintos, antes que en el arte cernido de los afectos. La razón al margen, y la retórica—una retórica de nobilísimo abolengo—campando a sus anchas, bajo cielos lívidos. Antiguo testamento y tragedia clásica. Un personaje: el *fatum*. Otro: la *jettatura*. Coro de los pecados capitales. Cuarteto de las postrimerías. Fondos de la Cabiria, de Sicilia...

...Y de Galicia: enclave celta en tierras de España. Pero el mundo se diferencia por el color local; no por las pasiones, iguales aquí y allá. Tomado en la raíz de sus conceptos y sentimientos primitivos, el hombre es igual a sí mismo y puede montar donde quiera un invariable *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*...

Así se titula justamente el volumen en que D. Ramón insertó *El Embrujado*, con otras piezas de ese teatro suyo, plasmado en la letra de molde antes que en la tramoya escénica. ¡Y qué poco teatro resiste la difícil prueba de la lectura!... *El embrujado*, en pie sobre la escena, gana cuerpo, volumen, plasticidad, y pierde, naturalmente, matices de la expresión literaria: las bellísimas acotaciones, por supuesto; acotaciones de mucha virtud pictórica. Lo que no adquiere —y parece extraño— es movimiento. Y eso que es rico de acción.

No hemos de contar el asunto de *El embrujado*. Ni sería nuevo para el que conoce la obra, por haberla leído, ni daría exacta idea de sus valores emocionales al que la desconozca. Baste con aludir a la desgarrada figura de Rosa Galana, que embruja

hombres, como embrujó al hijo de don Pedro Bolaño, y como embruja al cuitado Anxelo. Hay una víctima inocente; pugilato de pasiones rudas, en que riñen discordia impresionante el deseo y la superstición, más un factor decisivo en la tragedia: el ambiente, hecho sensible en todo: en éste o aquel personaje—el ciego, las mozas, las viejas—y en la atmósfera natural misma: campo y caserón. En la lejanía, también: sombras de antepasados y aullar de perros...

Pues bien: con ser movida de trances, la obra resulta con quietud, efectivamente, de retablo. Las criaturas de Valle-Inclán, más que vivir una acción dinámicamente al exterior, la expresan con un gesto de teatralidad pura, que es actitud y palabra exacta: ron gesto da hondas alusiones al arte barroco de nuestros imagineros.

Por no representarse asiduamente el teatro de Valle-Inclán carece el público, en general, de los indispensables puntos de referencia. En tan rico repertorio se marcan los dos trozos indicados en el principio de esta crónica. El embrujado pertenece al primero, nuncio del segundo, que indudablemente le supera.

Frente a las gracias modernistas y trovadoresca poesía de *Cuento de abril* se hermana *El embrujarlo*, con *Voces de gesta*, representando una opción a la tragedia un teatro de gran horizonte, que no se da en autor alguno de nuestra época. Todavía tenía D. Ramón que hacer más, renovándose y superándose. Y lo hizo, puesto que inventó los *Esperpentos*.

El público reunido anoche en el Muñoz Seca debe gratitud a loa promotores del estreno y a la buena voluntad que como intérpretes pusieron todos en su trabajo. Pero probablemente han faltado ensayos. Algunos más, y los alfileres no se verían prendidos al papel. La inseguridad en algunos tasajea es cosa que notaba cualquiera. Tal vez a esa inquietud de un examinando que echa fuera lo que a medias sabe, antes de que se le olvide, se debió la excesivamente rápida dicción del Sr. Perchicot. Nos confirmó su atinado sentido de toda interpretación el Sr. Asquerino, que rara vez se desplaza de su puesto. Acaso no sea un papel como el de la galana el que mejor recomiendan a la señora Heredia sus facultades, más eficazmente utilizadas en otra tensión. Desatacó el juicio favorable a la señorita Pallares. Y todos, en suma, se comportaron como debieron en el húmedo y medroso caserón, en el campo dorado por el otoño, en la ribera bajo la lluvia menuda... El escenógrafo Mignoni logra a este respecto efectos muy discretos.

El público aplaudió a D. Ramón del Valle-Inclán, sin que el autor —por ausencia del teatro—pudiese recibir en persona el fervoroso homenaje.

**Floridor, «Informaciones y noticias Teatrales. Muñoz Seca: “El embrujado”», *ABC*, 12-XI-1931, pág. 46.**

Irene López Heredia y Mariano Asquerino, comediantes que dignifican su profesión por cuanto contribuyen a enaltecer y difundir con el mayor decoro artístico un teatro de selección, pueden ufanarse de haber hecho posible ahora lo que hace unos años, por lamentable incomprensión, fue desatendido. Aludimos a *El Embrujado*, cuyas primicias, en su forma escénica, hubiera conocido el público, por aquel entonces, en el teatro Español. Hoy tan honroso intento se ha logrado merced al inteligente concurso de los artistas regidores de la compañía del teatro Muñoz Seca. Bien merece su dispuesta y leal colaboración ser avalada por el aplauso.

Irene López Heredia y Mariano Asquerino no han puesto al servicio de *El embrujado* su más ahincado fervor. Asistidos por la autoridad y la experiencia de Valle-Inclán, que ha dirigido con paternal solicitud los ensayos, siguieron dóciles sus certeras observaciones, atentos y cuidadosos del menor detalle. Don Ramón, con su gran vitola de Magnífico de Venecia y el aire inconfundible de una figura plasmada por Andrea del Sarto, les ha guiado por la trágica frontera poblada de almas en tormento, alucinante escenario de *El embrujado*, pieza vigorosamente tallada del *Retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte*.

Son estas, como sabéis de lectura, sus impresionantes carátulas, signos de las tres tentaculares y atenzadoras fuerzas sobra las que obran la superstición, el maleficio, la hechicería, como lepra que corroe el espíritu transido en mortales inquietudes, oprimido por las invisibles garras de un poder brujo. Acecha en la sombra la traición y el crimen, y es la Galana mujer que se dio a todos, la que arma el brazo de Anxelo, el rapaz embrujado por sus pérfidas artes y fatales encantos, para deshacerse del buen esposo y negociar luego como magnífica prensa en codiciosos tratos al hijo, cuya legitimidad pone en duda la maledicencia, que anda en copas y sátiras de ciegos. Todo el acendrado cariño del padre por el desaparecido se ha refugiado en las tiernas gracias del nietecillo. El hidalgo don Pedro Bolaño, que enteró su «risa tan liberal para pobres y ricos con el hijo que le mataron», quiere vivir todo él para el amor de aquella criatura, hechura carnal de su estirpe. Más la mala hembra pone un alto precio al rescate, y de una parte la avaricia y de otra un avivado rencor, detienen los impulsos de don Pedro, que entrega al niño. Pugna violenta, que de un modo fatal e inexorable condena finalmente, a entrambos, a perder cuanto amaban: al hijo en litigio, arrastrado por el torbellino de la muerte, «flor de la

tierra», que el viento se llevó. Sus voces claman sin consuelo. La tragedia se ha consumado. Fuera aúllan los canes, y todo en la noche habla de misterio y de fatalidad.

Ved, pues, en estas sombrías estampas, no la Galicia arcádica, que se mira riente en el claro espejo de sus fecundantes rías, y entona alegre sus «aturuxos», que acompasa el son de la gaita, sino la Galicia que parece surgir de un lacerante cuadro de Solana, la Galicia, céltica y milenaria, enquistada en la tradición; la Galicia herrumbrosa, oxidada por los negros prejuicios y el temor a las «meigas» y a «o demo», como la Sicilia de *La figlia di Jorio*, con la que tiene tantas afinidades raciales, y allí D'Annunzio y aquí Valle-Inclán, son los que aciertan a sentirla y a interpretarla en toda su trágica belleza.

En *El embrujado* todo es expresionismo, avalorado por la auténtica forma de su musculoso lenguaje. Es admirable el diálogo, tan puro en el sonido que tintinea como el oro.

Lástima es que no se dijera las acotaciones de la obra, que son de un valor pictórico y de una riqueza descriptiva imponderables.

Todo está presidido en este retablo por la armonía y la gracia de la composición, no solo en su capital proceso, sino en el movimiento externo de las figuras y de sus episodios.

El público, cautivado por las bellezas que se ofrecían a su admiración, aplaudió entusiásticamente al finar las tres jornadas, que siguiera sin cesar un punto en su reconcentrada atención.

No asistió Valle-Inclán al estreno por hallarse enfermo, y fue de sentir, porque la presencia del autor hubiera acrecentado tan cálidas demostraciones.

La comedia se representó con tal esmero y dominio de la palabra que fue posible decirla sin concha.

Irene López Heredia, en la Galana, supo transmitir fielmente la amoral psicología de aquella mujer sinuosa y ondulante, brasa de lúbricos deseos, cautelosa y astuta. Mariano Asquerino obtuvo anoche un considerable triunfo personal en la interpretación de Anxelo. Aquella voz de remordimiento y de agonía, culpa enroscada en la delatora conciencia, tuvo en Mariano Asquerino los más inspirados acentos. Destaquemos del idóneo conjunto un gran acierto de Isabel Pallarés en Mauriña; a Perchicot, en el ladino ciego de Gondar; a Rodríguez de la Vega, en D. Pedro Bolaño; a Adela Carbone y a Kayder. Mignoni ha compuesto el escenario de *El embrujado* con una clara visión del ambiente en que se desarrollan sus jornadas.

**ARAUJO-COSTA, Luis, «Veladas teatrales. Muñoz Seca. Estreno de la tragedia de tierras de Salnés, en tres jornadas y en prosa, de don Ramón del Valle-Inclán, “El embrujado”», *La Época*, 12-XI-1931, pág. 1.**

¿Tragedia entre harapos y mendigos? La obra que vimos anoche les da la razón a los preceptistas clásicos y las reglas de Aristóteles, Horacio y Boileau triunfan una vez más de las libertades retóricas que ciertos autores se toman a capricho.

*El embrujado* se escribió hace tiempo. No merecía la pena, de haberse llevado al teatro. Lo desagradable del tema no se ve compensado por cualidad alguna. No se trata, de la santa pobreza con luz del cielo en la cual es efecto dramático y motivo de sincera emoción el contraste entre la espiritualidad profunda y los males del cuerpo y del ambiente social. No aparece allí para nada el amor de San Francisco al desprendimiento de todo lo de este mundo y los desposorios de alguno de sus seguidores con la hermana pobreza. Tampoco nos hallamos ante un caso de posesión diabólica, que estremezca con su vibrar de infierno. Los mendigos astrosos que se pasean por la escena solo muestran en sus palabras y en sus acciones odio, malquerencia, envidia, venganza, ambiciones ruines... Y el señor, el ricacho, se parece en todo a los mendigos con quienes alterna y a cuyos vicios y lacras morales opone él la avaricia y el orgullo. Vienen a la memoria, los versos de don Pedro Antonio de Alarcón:

Mendigo: Tu blasfemia me estremece.

Deja que a Dios infame el poderoso,

Pero tu labio, hambriento y asqueroso,

Con renovada fe bendiga y rece.

*El embrujado* es una obra menos que mediocre. Ante ella el público se queda frío. No le interesa en lo más mínimo cuanto se desenvuelve su vista. La emoción, la simpatía, el arte, se hallan ausentes en aquel conglomerado de escenas deshilvanadas, sin la menor idea de construcción teatral y literaria.

Hacen mal Irene López Heredia y Mariano Asquerino en mostrarse tan apegados a falsos ídolos. Jueguen por cuenta propia, sin dejarse influir por la masonería de los que a sí mismos se tienen por sagrados e inviolables y ganarán el arte escénico y su renombre de comediantes.

Por fortuna, lo mismo la López Heredia, que Adela Carbone, que Asquerino y que todos los intérpretes, no acertaron noche en sus papeles. Todos ellos estaban a mayor altura del engendro que servían.

**G. DE CANDAMO, Bernardo, «Novedades teatrales. Homenaje a “Fígaro” y estreno de “El embrujado”», *El Imparcial*, 12-XI-1931, pág. 6.**

Una admirable tragedia. Valle-Inclán, escritor insigne, posee el don de revelar en sus obras novelescas y dramáticas el rico fondo de poesía que yace en lo subconsciente de los personajes, y en reflejar con palabras ungidas de emoción mística el ambiente impregnado de supersticiones y agorerías en que los personajes se mueven.

Cuando Valle leyó esta breve y fuerte tragedia en el Ateneo, y ya de ello cerca de veinte años, recibimos la impresión de que la obra poseía caracteres excepciones de belleza, y que estaba escrita en el mejor y más noble de los estilos literarios posibles. Publicóse *El embrujado* en libro y nos fue dable aquilatar primores y matices.

Ya Valle-Inclán era el formidable artífice literario que es hoy, y ya había producido aquellas novelas que afirmaron su prestigio máximo en nuestro mundo de la letra impresa. En *El embrujado*, como anteriormente en [ilegible], ejemplo de celtismo folklórico, la atmósfera que rodea a las figuras infunde en ellas terrores y miedos que las estremecen y hechizan. La ananké se transforma aquí en determinismo de embrujamiento. Un remoto hálito druídico sacude las frondas que constituyen el paisaje.

Hombres y mujeres discurren por un fondo de mágicas neblinas, y marchan entre ellas a manera de fantasmas.

Como en la d'annunziana *Figlia de Jorio*, en *El embrujado* la tragedia es atávico revivir de [ilegible] primitivas que afloran a las almas de estos tiempos y florecen en el conceptismo de la frase paremiológica, en manifestaciones de ensalmo, de maldición y de profecía.

El viejo hidalgo campesino, don Pedro Bolaño, se afínca en las rancias tradiciones de la Galicia patriarcal. Rodean al anciano de barbas vellidas y floridas, barbas fluviales que se aguan a los vientos de contenidas pasiones, colonos y criados. Hilan unas mujeres junto al hogar. Llegan mendigos con sus salmodias plañideras y asonantadas en cantinela de romance y de plegaria.

Un vendaval fatídico ha irrumpido en la escena. El asesinato del hijo de don Pedro Bolaño amenaza con el derrumbamiento de la casona. Premoniciones y presentimientos; agüeros de comadre y atisbos en lo futuro del ciego zahorí.

Ni un rayo de sol quiebra las sombras turbias. Almas sin quietud, corazones de los que ha huido la esperanza. El horror de las vidas entregadas a los designios de lo que no se sabe qué es ni dónde está. Cuento medroso, como un poema de Poe, esta tragedia de

Valle-Inclán despierta evocaciones de pavores infantiles de la infantilidad de los hombres. De pavores que han fraguado dioses y mitos.

Sobre todo, ello triunfa la prosa embalsamada de arcaísmo aldeano, prosa compuesta de palabras en su acepción inicial, como palabras recién nacidas.

El aplauso del público fue unánime al final de los tres actos de *El embrujado*. Al triunfo del drama cooperaron con entusiástico esfuerzo Irene López Heredia, Mariano Asquerino, Cecilio de la Vega, Nicolas Perchicot, Adela Carbone y Pilar Lebrón.

**CUEVA, José de la, «Correo de teatros. Estreno de una obra de Valle-Inclán», *Informaciones*, 12-XI-1931, pág. 5.**

[...] Al pasar del libro a la escena, el drama gana y pierde al mismo tiempo— Gana todo lo que puede dar el teatro: corporeidad, luz, color; el prestigio de la palabra hablada, el arte de los comediantes; pierde la intimidad del pensamiento hondo que sugiere la soledad de la lectura, la música interior de ese lenguaje primoroso y cuidado que tiene inflexiones superiores a las externas que llegan por el oído.

Vista esta obra, queda limitada al marco escénico, y lo que se ve es poco; hay falta de acción; el relato, admirable relato, vence siempre al hecho, y lo que adquiere de plástica lo pierde en eficacia.

Porque en escena vemos el drama del amor frustrado de D. Pedro Bolaños por aquel niño a quien cree su nieto; la tortura espiritual de que Anxelo embrujado por las artes y encantos fatales de la Galana; el episodio de la muerte del niño y del criado fiel; pero la tragedia está fuera de lo que alcanza la escena. La tragedia es esa vida aldeana galega amasada con fanatismos, supersticiones, lujurias, ignorancias, miserias, que está más viva en las páginas del libro que entre los personajes vivientes de la escena. Perdura, como no, el perfume de la obra literaria, noble, elevada, artística, y el sello personalísimo del ilustre escritor.

Irene López Heredia acertó plenamente en la encarnación de la Galana, viciosa, arrogante, codiciosa, así como Mariano Asquerino en el tipo del mísero embrujado, en que con buen arte reflejó su arrepentimiento, sus dolores y su entrega absoluta al dominio de la Galana.

Con ellos cooperaron al perfecto conjunto Isabel Pallarés, Pilar Lebrón, Adela Carboné, Carmen Medina, La Abrines, Josita Hernán, Cecilio R. de la Vega, Perchicot, Kayser y los demás artistas que intervinieron en el drama.

El éxito fue completo, como la obra merecía; pero el autor, a pesar de los insistentes aplausos que reclamaban su presencia, no se presentó en el palco escénico.

**DÍEZ-CANEDO, E., «Información teatral. Muñoz Seca. “El embrujado”, de D. Ramón del Valle-Inclán», *El Sol*, 12-XI-1931, pág. 8.**

Como D. Ramón del Valle-Inclán no escribe «para el teatro», sus obras dramáticas se conocen por la lectura antes de que la presentación las acerque a ese otro gran público que no corre tras la letra impresa, y se estiman y comentan como obras literarias, como lo que es, en definitiva, todo teatro verdadero.

*El embrujado* forma parte de uno de los tomos de la «Operaomnia», con otros dramas. Estuvo a punto de estrenarse, años ha, en el Español, y, quebrado el propósito, Valle-Inclán dio en el Ateneo una resonante lectura de esta «tragedia de tierras de Salnes, en tres jornadas y en prosa», como reza el programa.

Corresponde en el teatro de Valle-Inclán a esa serie de obras de ambiente gallego, que recogen del suyo los sentimientos primitivos, sin pararse en la exterioridad pintoresca, fácil y vistosa, y traen al retablo dramático un juego de pasiones elementales, de bárbaras grandezas y bajos instintos, entre los cuales salta la chispa de la tragedia, sobre la que gravita con todo su peso, como una fatalidad, la tradición más inflexible.

En *El embrujado*, un señor con restos de gran hacienda, Don Pedro Bolaño, ha perdido al hijo, asesinado cuando iba a casarse con su prima, criatura angelical, y tiene en su casa un bastardo del muerto, habido en una moza liviana, Rosa Galana. Ciegos que llevan en romances los pleitos, hacen mofa del cariño puesto por el señor en la criatura que quizá no es de su sangre, sino echadizo de la bribona para poner mano en los caudales del viejo.

Esta figura de mujer, Rosa Galana o «la Galana», está puesta por Valle-Inclán en el centro de la tragedia y pintada con todo desgarró y realzada en vivo color, como si fuera un haz de pasiones. Ella tiene embrujado al pobre Anxelo, criado y concubinario suyo, al que empuja la torpe codicia de su mujer, Mauriña. Su locura por Rosa le llevó al crimen y cometido este, se agita entre torturas y remordimientos, pugnando por la pública confesión, que dejará su alma, de negra, blanca. A Rosa sigue, después de haberse descifrado su culpa, arrastrado por la que ejerce sobre él poderes de maleficio muerto el chiquillo inocente de un tiro que alcanzó al criado de don Pedro, que fue a rotarlo, cuando el anciano se despendía de él por no doblegarse a las exigencias de la mala prójima.



Drama sombrío, desarrollado entre forcejeos de codicia e impulsos de amor animado por las burlas sarcásticas de los ciegos agoreros, desenlazado con el sacrificio de una criatura inofensiva –como, en otro estilo, la *Sonata de Primavera*– tiene *El embrujado* en su parte teatral, según la versión escénica dada por la compañía de Irene López Heredia, mucho de estampa popular, de drama estático, aun en los momentos de mayor violencia. Y debe su atractivo más seguro a la palabra, que cobra, en el recitado, un vigor y energía que el libro esconde en potencia, y sólo el teatro llega a declarar. He aquí el verdadero diálogo dramático, cuyo más claro abolengo se ha señalado, con razón, en *La Celestina*; la utilización más perfecta de motivos y cadencias dialectales en el castellano más expresivo y sonoro.

La representación aleja voluntariamente la crudeza de esta intriga trágica, como deteniéndola y esfumándola. El decorado de Mignoni, en tres fondos, el segundo de los cuales, con la perspectiva del río desde el paso de la barca, supera a los otros dos, todos entonados con gran pericia, y cobijados bajo una cartela pintada que mitiga su realidad, contribuye a ese efecto. Y el trabajo de los actores bien estudiadas colocación y actitudes, rebajado, sin duda voluntariamente, el tono de la recitación, lo afirma y complementa.

Irene López Heredia encuentra un vivo arranque en las escenas últimas, no sostenido por el efecto final de supremo desprecio; Mariano Asquerino expresa bien, a la manera elegíaca, la desesperación del embrujado; Perchicot, en el ciego de Gonda pone humor en su empeño y demasiada celeridad en su palabra; Marcial Manent, acierta en diversos momentos de su papel; las señoritas Carbono, Pallares, Lebrón, Arroyo, Hernán, componen con tino sus figuras.

*El embrujado* se oyó con respeto, se siguió con interés, se aplaudió sin regateos.

El autor no estaba en el teatro, y no pudo responder a las llamadas a escena, acrecentando con su presencia el éxito.

**M.M. «Los Teatros. Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, del alemán Ludwig Bauer, adaptación española de Margarita Nelken y E. Foerster», *La Libertad*, 22-XI-1931, pág. 3.**

*Una aventura diplomática* es... una de tantas comedias como los alemanes inspiran en el teatro francés y «producen» en el suyo, añadiéndoles un poco de gracia y de ligereza.

La «aventura» en cuestión consiste en que el diplomático protagonista de la obra se enamora casi de veras de la mujer espía o agente del país enemigo después de deshacer las maquinaciones de ella, y victorioso políticamente, queda vencido en lo sentimental.

La comedia está hábilmente construida y desarrollada —como por quien sabe bien el oficio— y hablada con soltura, gracia y naturalidad, que —en español— son atribuibles a Margarita Nelken y su colaborador.

La interpretación, muy buena por parte de Irene López Heredia, Mariano Asquerino, M. Kayser y M. Manent, principales personajes de la obra.

El éxito, también bueno. Se aplaudió mucho y el telón se levantó varias veces al fin de todos los actos.

**F., «Informaciones y noticias teatrales: Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *ABC*, 22-XI-1931, pág. 61.**

Comedia alemana, de Ludwig Baüer, traducida a nuestra escena por la señora Nelken y Foertch. Pauta de folletín elegante, dramatizado a lo Bernstein, del que recibe directas influencias. Mundo de negocios, fiebre de dinero, hombres de presa, mujeres de lujo. Toda una vasta intriga de turbias ambiciones, de vergonzosos pactos, bajo la dorada apariencia de honorables gentes. Núcleo de la comedia: una anécdota amatoria, fuera de valija, de la que son protagonistas un diplomático ya otoñal, al que todavía no han retirado las damas su *placet* de conquistador, y una aventurera de borrascoso pasado, educada en la escuela del espionaje, que pone en juego sus incentivadas gracias y su aleccionada experiencia para conocer y negociar entre sonrisas prometedoras importantes secretos políticos y financieros. En torno de ambas figuras, que miden y estudian sus respectivas posiciones entre fingidos acentos y apasionadas frases, gira la comedia, que obtuvo la sanción favorable de los espectadores.

Irene López Heredia dio el tono a que la obra aspira con su arte de refinadas elegancias. Supo desentrañar la compleja psicología de la exorable mujer astuta y cautelosa y dio valor a las pausas y a los silencios, que es una de las cosas más importantes en el arte interpretativo.

Irene López Heredia vistió magníficas toaletas, que realzaron su arrogante figura.

Mariano Asquerino, en el diplomático, que no es, ciertamente, un modelo de perspicacia, nos pareció, digámoslo en su elogio, traducido del alemán. Hasta tal punto logró asimilarse sus específicos rasgos, el celebrado actor.

Muy bien Pilar Arroyo en aquella frenética *vedette*, que sueña con millones. Los Sres. Kayser, Manent, Perchicot y Andrade intervinieron acertadamente.

**C., B.G. «Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *El Imparcial*, 22-XI-1931, pág. 1.**

Margarita Nelken ha dedicado una parte de los escasos ocios que sus muchas labores intelectuales y políticas le consienten, a traducir, en colaboración con el señor Poertch, la comedia de Bäuer que se titula, en esta versión, *Una aventura diplomática*.

La obra que anoche conocimos nos muestra un ambiente de banqueros internacionales, de aventureros, espías y diplomáticos. Es aquel un mundo por el que discurren personajes extraños y curiosos. Tipos de humanidad descastada y sin patria, hombres y mujeres que no tienen otro ideal que el de la satisfacción de los instintos primarios y que encuentran en el placer la única finalidad de la vida.

Cosmopolitismo, poliglotismo, amoralidad. Y en ese medio social, brillante por fuera y turbio por dentro, figuras que recuerdan los espionajes de Mata-Hari o las fantásticas audacias financieras de Loewenstein. Como en la última comedia de Jacinto Benavente, los personajes de *Una aventura diplomática* pertenecen, o por lo menos aparentan pertenecer, en su mayoría, a la raza inquieta, andariega, que no ha conseguido todavía asentarse en ninguna parte y está en prodigio de maravillosa ubicuidad.

Redúcese el asunto de la comedia de Bäuer a las seducciones de la mujer fatal para conseguir apoderarse de un documento diplomático que puede alterar, en un instante las cotizaciones de Bolsa, enriqueciendo a unos y arruinando a otros, con el ciego automatismo de las grandes tragedias económicas.

La comedia está construida con hábil técnica cinematográfica, y el papel principal corre a cargo de Irene López Heredia, que halla ocasión de lucir elegantes y lujosas toaletas.

La notable actriz incorpora con mucho acierto el personaje de la hembra fascinadora, en cuya mirada está el destino de cuantos se le aproximan. Fue un diplomático correcto y entonado Mariano Asquerino, y en el secretario de embajada se comportó muy discretamente Marcial Manent. La señorita Arroyo intervino en una escena episódica con brioso desenfado. Los señores Perchicot y San Juan integraron el excelente reparto.

Comedia un poco de otro tiempo, *Una aventura diplomática* nos distrajo sin apartarnos del todo de las angustias de la hora actual. No llega a ser ese extremo el interés de la obra, que no es en definitiva más que un modesto motivo de pasatiempo.

**DÍEZ-CANEDO, E., «Información teatral. Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, de Ludwig Bauer, adaptación de Margarita Nelken y E. Foertsch», *El Sol*, 22-XI-1931, pág. 3.**

Si no se imponía la traducción de esta comedia, porque no representa un tipo de teatro superior al justo medio, equitativo será el acogerla con agrado, así por su pulcra y sencilla construcción como por la limpieza esmerada de su nueva vestidura. Margarita Nelken y Eduardo Foertsch han hecho en la adaptación obra en extremo discreta. Ignoro si han modificado en algo el original, para mí desconocido.

No hay que buscar grandes caracteres en acción: los personajes, en cambio, están dibujados con trazo fino, que, sin profundizar, se ajusta al tono de la comedia. En esta se ponen tres cosas en juego. Un secreto de Estado: el convenio entre dos países, una de cuyas cláusulas hace relación a ciertas importantísimas minas codiciadas por un *trust* poderoso; la leyenda donjuanesca de un embajador, asediado, para conocer el secreto, por una marquesa intrigante, que despierta además de la pasión juvenil de un agregado, sobrino del embajador, los sentimientos de esta, ya en los últimos linderos de la madurez, sentimientos de que ella misma viene a ser partícipe un momento; la fortuna de un hombre de negocios, amante de la falsa marquesa, que no vacila en emplearla como agente suyo aun en riesgo de perder el amor que los une.

El banquero especulador, engañado por la astucia del diplomático, recobra a la mujer, que no se decide a abandonarla al verle caído; y el diplomático, al perderla, se siente en la satisfacción de su victoria, irremediablemente vencido por los años.

Hay en los tres actos cierto interés detectivesco, y más animación en las escenas fundamentales de los actos primero y tercero que en las accesorias del segundo, tan movidas de personajes. Irene López Heredia, admirablemente vestida, pone insinuante distinción en su papel; Mariano Asquerino, frío, correcto, diplomático, da sobria expresión a los momentos melancólicos del suyo. En el conjunto destacan Pilar Arroyo, Manent, Kayser, Perchicot y Sanjuán.

La acogida fue resueltamente favorable, conformándose en Madrid el buen éxito obtenido por la comedia en provincias.

**J.G.O., «Estreno en el Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, deliciosa comedia alemana traducida por Margarita Nelken y Eduardo Foertsch, e interpretada por la López Heredia y Asquerino», *El Heraldo de Madrid*, 23-XI-1931, pág. 5.**

Más bien que traducción simple, adaptación hábil, la famosa obra *Die Falle* –La trampa–, del alemán Ludwig Bauer, tiene en su versión española –*Una aventura diplomática*, de Margarita Nelken y Eduardo Foertsch– una gracia grave y ligera a un tiempo, un encanto expositivo, un interés de desarrollo tan grandes que cautiva desde el primer momento y prende la atención del espectador de tal modo que esta no decae un instante a lo largo de los tres actos. Y no es que la anécdota, llevada con singular maestría por su autor... o los adaptadores, tenga un interés folletinesco, de gran *affaire* –que es el tipo moderno del folletín–; es que, además, y por debajo de este valor apasionante, en *Una aventura diplomática* late una pulsación de humanidad finamente percibida por un sutil psicólogo wildeano, que le da calidad de verdadera obra dramática al tema elegido por Bauer: la lucha de un Don Juan decadente por rendir a una mujer fatal. La vence por la inteligencia; pero no la conquista por el amor, que ella consagrará –*malgré tout*– al banquero adversario del embajador, para seguirle, arrastradamente, en su ruina...

La comedia, muy matizada, conserva en su adaptación española un tono cosmopolita que la hace universal o, por lo menos, auténticamente europea. Y tiene, sobre todo, como teatro de entretenimiento, un ambiente grato, amable, elegante –presentado, como es de costumbre en la compañía López Heredia-Asquerino, con exquisita propiedad– y una sucesión de escenas brillantes, en las que se entremezcla la comicidad más fina a la más aguda observación de la alta sociedad diplomático financiera de nuestros días. El público, que entró desde luego en la obra, siguió la representación con interés que se acrecentaba a cada nueva escena y, divertidísimo y hasta emocionado, premió con largas ovaciones la labor de adaptadores e intérpretes.

De estos hay que destacar en primer término a Mariano Asquerino. Desde el poeta shawiano de *Cándida* no habíamos visto a Asquerino tan plenamente dueño de su arte seguro como en el conde Severín de esta deliciosa comedia. Ni un gesto, ni un ademán, ni un acento, que no responda perfectamente a las exigencias del tipo que encarna, su labor meritísima fue subrayada por el constante asentimiento del público y premiada, a la postre, con los aplausos más sinceros. Lo mismo cumple decir de Irene López Heredia, que reveló en plenitud las complicadas facetas del alma femenina de la marquesa Grazie

Trinares y vistió con gran elegancia el tipo de mujer fatal –y, en el fondo, pobre mujer dominada–...

También hay que destacar el trabajo de Pilar Arroyo, en la falsa «ingenua» de la pantalla norteamericana Lon Janina, que acertó en la lucida escena del acto segundo confiada a su intuición artística. Marcial Manen obtuvo asimismo un éxito personal muy notable en el galán de la comedia; Manuel Kayser incorporó con brío bien bridado el tipo del banquero agiotista –perdón por la redundancia–; Perchicot fue un convincente consejero de Embajada y Fernando Freyre de Andrade un sagaz detective particular, así como un buen criado de confianza Elías Sanjuán... Completaron el jugoso reparto Carmen Medina, Consuelo Pallarés, María del Pilar Lebrón, Aurora Palacios, Rosita Hernán [sic], Ketty Moreno, Fernando de Molina y Manuel Soriano.

El telón se alzó muchas veces al fin de cada acto, aunque los adaptadores no se presentaron con sus felices intérpretes en el palco escénico.

**CUEVA, José de la, «Correo de teatros. En el Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”», *Informaciones*, 23-XI-1931, pág. 6.**

El buen gusto y la dignidad del procedimiento ennoblecen todos los temas. Así, un asunto que pudiera haber dado origen a una comedia truculenta, a un vodevil o a una película al uso en manos de un literato de un hombre que conoce el teatro y lleva a él una elegancia sobria, sencilla y clara, ha producido una comedia linda, suave, interesante, pensada en que todas las palabras, las escenas y las situaciones tienen un valor, y el interés no traspasa nunca el límite que conviene a la calidad de los personajes y al ambiente en que se desenvuelven.

Una aventura, un embajador, un financiero y un tratado comercial entre dos países, son los elementos que juegan en la comedia, y con ellos, Lugvain Bäuer ha compuesto esta obra, de una finísima y grata ironía en que la acción se desarrolla con una gracia fina y amable que en todo momento atrae y agrada.

La pintura de los tipos es acertada y van llevados naturalmente al desenlace sentimental, lógico fin de la comedia.

Contribuyó al éxito el esmero de la interpretación. Irene López Heredia encarna a maravillas, física y artísticamente, el tipo elegante de la mujer ante cuyos atractivos se rinde el veterano y donjuanesco embajador, personaje al que Mariano Asquerino imprime una gracia fina y natural desenvoltura. Ambos están absolutamente eficaces en su sobresaliente trabajo.

Con ellos compartieron los aplausos los demás intérpretes.

Margarita Nelken y E. Foertch han hecho una adaptación muy acertada.

La presentación de la comedia, digna y elegante.

El éxito fue completo y merecido, y el telón se levantó varias veces en honor de los autores y los artistas.

**M.F.A., «Informaciones teatrales: En el Muñoz Seca. Estreno de “Una aventura diplomática”», *La Voz*, 23-XI-1931, pág. 9.**

Ya está bien que una obra nos haga limpiamente pasar el rato. ¡Verdad!... Aspiración tan modesta no suele realizarse con la frecuencia que todos deseáramos, pues hasta ocurre que este o aquel autor no logra ni siquiera entretenernos, aun renunciando – que ya es renunciar– a las añadiduras del arte. De modo que en este plan transaccional y humano el juicio tiene que mostrarse favorable a esta comedia alemana que ahora luce airosas galas en el escenario del Muñoz Seca.

Airosas, sí. Pero algo pasadas de moda. *Una aventura diplomática* pertenece al ciclo de la llamada alta comedia –por la clase social de sus personajes, no por la calidad literaria de la confección– y del folletín policíaco. El mundo equívoco de los negocios ha sido fondo muy buscado por autores de toda naturaleza para situar intrigas que, a la verdad, se repiten demasiado. La imaginada por el alemán Ludwij [sic] Bauer no sorprende mucho en su doble juego –política y amor–, pero interesa, Saludamos como gente ya conocida a la aventurera de gran estilo, en la seducción y en el espionaje, al astuto y galante diplomático pura sangre, al galancete de cualquier comedia, al hombre sinuoso de los turbios y grandes negocios... Pero en definitiva es un personal de agradable trato, y el enredo en que se complican –siguiendo un cierto aire de vals, como si dijéramos– está conducido con pericia de autor muy sagaz en el movimiento de las situaciones.

El público recibió con agrado la comedia, y estimó el arte interpretativo con que le fue servida. Estos papeles de *mujer fatal* van muy bien con la estampa física y recursos dramáticos de Irene López Heredia. También Mariano Asquerino ha encontrado un tipo de fácil asimilación para él. Pilar Arroyo, en una intervención episódica, dibuja una promesa de excelente actriz. Y el resto de reparto contribuyó al buen efecto de la representación.

Margarita Nelken –que en tantos trabajos de superior empeño ha sabido triunfar– y el señor Foersth han puesto en la traducción de *Una aventura diplomática* toda la destreza que el trabajo requería.

**A.E., «Muñoz Seca. “Una aventura diplomática”, comedia de Ludwig Bauer, adaptada por Margarita Nelken y Eduardo Foertsch», *Crisol*, 23-XI-1931, pág. 15.**

En la gran industria literaria del teatro hay modelos de fábrica para todos los gustos. El tipo de comedia elegante –al menos en la aspiración–, entre sentimental y dramática, tenía buena salida en el mercado. Pero desde hace algún tiempo se nota una baja en los pedidos de este artículo.

La abundancia del producto y la competencia que se hacen los fabricantes, en grande y pequeña escala, vienen desvalorando la mercancía con grave lesión para los intereses de la clase productora. Las industrias del teatro empiezas a sufrir los efectos de una espantosa crisis, sobre todo en los géneros baratos, de gran consumo.

La intriga de la comedia de Bauer es sucinta. Un embajador crepuscular y donjuanesco cultiva las últimas posibilidades de sus éxitos con las damas. Cierta marquesa *full*, de larga y aventurera historia, procura apoderarse de un importante secreto político financiero que se halla en manos del embajador, para lo cual emplea los tradicionales y acreditados recursos femeninos; los del amor y los de la astucia. Todo ello lo hace impulsada por su amante, un banquero trapisonda a quien acaba siendo fiel en la desgracia.

Por otra parte, la marquesa no deja de sentir momentánea afición por el tenorio diplomático. Y por un sobrino de este, joven agregado, naturalmente, de bellas prendas y corazón sensible. La cosa transcurre sin violencias de mal gusto. Con un inevitable tonillo melancólico. El embajador comprende que en cuestiones de amor los años tienen alguna importancia y que al individuo que no se retira a tiempo lo retiran las señoras. Con derechos pasivos, eso sí.

Los tres actos de la comedia son hábiles, teatrales y de gentil factura. Además, dan lugar a que Irene López Heredia luzca sus condiciones de actriz y sus atractivos de mujer. Ella, lo mismo que Mariano Asquerino, obtuvo copiosos aplausos de la concurrencia, que aceptó con agrado *Una aventura diplomática* y no olvidó en su homenaje a los otros actores del Muñoz Seca, artífices también del éxito conjunto: señorita Arroyo y señores Perchicot, Sanjuán, Kaiser, etc.



La versión castellana nos sonó a literatura de calidad. No en balde se debe a la pluma de Margarita Nelken, la excelente escritora.

**L.A.C., «Muñoz Seca. Estreno de la comedia en tres actos de Ludwig Bauer, adaptada del alemán por Margarita Nelken y E. Foertch “Una aventura diplomática”», *La Época*, 23-XI-1931, pág. 1.**

El sábado por la tarde, casi sin haberlo anunciado y con escaso público en la sala, se estrenó en el Muñoz Seca una producción escénica que tiene de película, de drama policiaco, de novela de aventuras cosmopolitas y de comedia *soi disant*, de gran mundo, donde las actrices pueden lucir como en escaparate de casa de modas, vestidos [ilegible] y ornatos distintos de los que cautivan a las mujeres.

La acción de la comedia es como indica el título, una aventura de amor y de diplomacia bastante inferior a la escala de los valores artísticos a *El hombre que asesinó*, de Claude Farrère, y a las novelitas que componen el libro de Paul Morand, *La Europa galante*.

Los diplomáticos que allí conocemos son más que de carrera, de *deuxième bureau* y pertenecen antes al mundo del espionaje internacional que a la sociedad selecta de primera zona. La pieza, un poco estirada para que llene tres actos, no deja de ser interesante; se desenvuelve con suavidad y finura y da ocasión a Mariano Asquerino para representar un tipo de embajador extranjero –británico más que alemán– todo frialdad, corrección, medida y elegancia en los modales, en las actitudes y en el atavío. No puede decirse lo mismo del tono general. ¿A qué embajador se le da sin distinción por toda clase de gentes el tratamiento de excelencia? ¿Qué aventurera dándoselas de dama de alto copete no pronuncia en perfecto inglés la palabra *club*?

Otra cosa que ya es defecto de los adaptadores. ¿Por qué hablar en femenino de los licores y decir que una *chartreuse* es buena? Eso está bien en francés; allí la palabra *liqueur* es femenina y no en castellano, donde la voz como sucede con muchas otras, cambia de género y es masculina: el lictor, no la licor. Bien Irene López Heredia en el papel de espía cosmopolita; desenvuelta Pilar Arroyo en el tipo de la peliculera famosa y extravagante; ajustado Elías San Juan al personaje de criado que le tocó en suerte; correcto Kaiser; entonado Perchicot; todos contribuyeron a la buena fortuna que acompañó a la obra.

Solo me temo que un embajador tan estirado y *à cheval* sobre modales y detalles de buen tono, pueda calificar algunas cosas de las que allí se ven con la palabra *rubbish*.

**CUEVA, José de la, «Correo de teatros. En el Muñoz Seca. “Las llamas del convento”», *Informaciones*, 10-XII-1931, pág. 2.**

Conocemos por declarar notoriamente que la obra del Sr. Fernández Ardavín fue aplaudida durante la representación en algunos parlamentos y al final de todos los actos, en que fue llamado a escena el autor. Durante el tercer acto sonaron algunas airadas protestas.

Y dada la veracísima noticia, expongamos nuestro juicio modesto, pero obligado.

El poeta ha tratado de poner frente a frente la fe cristiana y las nuevas ideas, y ha acertado en parte en la pintura del tipo que encarna esta segunda representación; pero no ha sabido o no ha podido darnos el tipo simbólico de la primera. Para ello hubiera sido preciso elegir una monja más pura espiritualmente, más cándida, mas alada, una monja inocente, como doña Inés,

«...que nunca del nido

Osaste tender el vuelo»

O como la que Martínez Sierra saca de su convento en *Lirio entre espinas*, pero nunca religiosa que antes de serlo se escapó de su casa con el novio y pasa sus años de enclaustrada en pensamientos terrenos y en alucinaciones.

Con una monja así, y con otras como las que luego figuran en aquel conventillo laico, promiscua y escandaloso, que la protagonista forma en Sevilla, la religión ha de perder la partida en la comedia; pero la comedia está perdida también porque cuando la flaqueza de uno de los adversarios es evidente, el combate carece de interés. Así, reunidos en la escena todos los elementos que deben originar un verdadero drama, un drama de dolor externo y de dolor espiritual, por debilidad del dramaturgo, por retroceso tímido ante la verdad, degenera en comedia blanca, rosa o lila, en que las parejas se casan por el autor quiere dejar buen sabor de boca al público femenino.

Y no ya una boda, sino tres, para que no quede cabo alguno sin atar.

No hay comedia, porque falta el primer puntal: el tipo de la monja arrancada a su convento por la obra de los incendiarios. ¡Quién no ha pensado en el momento en que una religiosa se ve lanzada al mundo por un terrible huracán! ¡Qué drama espiritual! ¡Qué doloroso deslumbramiento! ¡Qué lucha posible entre su vocación y las llamadas del siglo al que se encuentra lanzada!

Pero esta sor Olvido —el nombre es un sarcasmo— no ha olvidado nada. Bajo sus hábitos palpita el corazón y la carne de Rosario, y como el poeta nos lo hace comprende muy pronto, ya sospechamos que no volverá al claustro, a donde nunca debió ir.

Con este antecedente se comprenderá que la comedia va conducida arbitrariamente, según las necesidades del autor, para producir los efectos que en cada instante le conviene, o cree convenirle, porque muchos resultan contrarios a nuestro juicio.

Como obra de actualidad, tiene el inconveniente de caer en la clave, es decir, que el público cree conocer a los personajes, y, en efecto, parece retratado el comandante diputado Franco con características que él tal vez repudiará.

Otro tanto ocurre con el pintor que, por el tipo espiritual, por su origen, por su apellido y por los cuadros que tiene en el estudio parece ser Julio Romero de Torres – aunque había muerto antes del episodio del 11 de mayo eso es un anacronismo de poca monta para el Sr. Fernández Ardavín-, y es un poco grave exponer la figura del glorioso pintor a una situación amorosamente tan desairada. Porque si la obra, como fondo de lucha de ideas es feble y pequeña, como base de un conflicto amoroso es más débil aún; los hombres despreciados se conforman con unas migajas de estimación, restos del amor que sus amadas sienten por otro hombre, y sor Olvido, que como religiosa no puede ser un modelo, tampoco tiene como mujer la grandeza moral para rechazar el sacrificio de su rival en amor, a pesar de que ella no quiere al hombre que le ceden.

¿Qué a qué se debe el éxito tan innegable de una obra tan equivocada?

Al verso. Al verso, que con su música arrastra al público, y decimos con su música, porque es solo el ritmo y no el concepto lo que junta en el aplauso las manos de los espectadores. Muchos seguramente al rumiar el verso aplaudido retirarían el aplauso si pudieran.

En la obra no faltan intercalados los «cantos» de siempre: el canto al campo andaluz, a la mantilla y a no recordamos cuántas cosas más.

Por cierto, que, con cantos negativos, sentido y expresados con un pesimismo, con una negrura que Andalucía no merece. Pensar que Sevilla ha perdido su alma porque sus mujeres se tocan pocas veces con la mantilla, es tan ingenuo como suponer que Madrid ya no es Madrid porque las modistillas no llevan el mantón.

Antes de ahora pudo decirse que Sevilla había muerto porque los hombres abandonan la chupa y el sombrero de queso.

No; Sevilla tiene su alma no vinculada a indumentaria alguna, y esa alma no ha sabido verla el Sr. Ardavín.

La interpretación, admirable. Irene López Heredia, bellísima y dulce sor Olvido, suplió con su arte las deficiencias espirituales del tipo; Asquerino encarnó muy

garbosamente al pintor andaluz, noble, humano, caballeroso; Isabel Pallarés, muy bien de expresión y gesto en su simpático personaje, y, en general, todos muy acertados, especialmente Káiser, Josita Hernán y la señorita Medina.

Las decoraciones, de Mignoni, muy justas de entonación y de color.

**CUEVA, José de la, «Correo de teatros. Estreno de una obra de Marquina», *Informaciones*, 11-II-1932, págs. 3-4.**

[...] No es un cuento, es un poema a que la simplicidad –depuración artística– de la forma eleva a la categoría de evocación de todos los sueños del espíritu. Y con tal tema poemático, Marquina, dueño de su pensamiento y de la forma, rico de imágenes, brioso de palabra, fuerte y rotundo de frase, ha compuesto una serie de estampas llenas de color, perfumadas de poesía. Ha contado el poeta para el gran triunfo de su magnífica obra con unos eficaces colaboradores, Irene López Heredia ha puesto su gran sensibilidad artística, su expresión justa y su plástica belleza en la encarnación de un tipo de mujer en que su humanidad viva tiene un dejo de lejanía que ha sabido matizar muy bien. Mariano Asquerino acertó en el acento, en el tono, en toda la forma más «natural» y le dio todo el vigor, simple, cándido y fuerte que era preciso para su eficacia; lleva el peso de la comedia con el fuerte contraste de su verdad de ahora y de siempre con la forma legendaria de la acción que lo rodea.

Con ellos, Josita Hernán, encantadora y exacta en su papel de damita joven; Isabel Pallarés, con su graciosa dicción; Carmen Pomés, eficaz en su intervención; Fresno, admirable en su papel episódico, que detalló muy bien; Káiser y los demás intérpretes se esmeraron en su trabajo.

La presentación, muy digna y apropiada.

El público sintió desde el primer momento la belleza del poema y su calor y su entusiasmo fue creciendo a lo largo de la representación. El poeta fue llamado a escena innumerables veces a los finales de cuadros y actos, y desde el palco escénico escuchó largas y cálidas ovaciones con que fue premiada su bella obra.

**J.G.O., «“Era una vez en Bagdad...”, representada por la compañía López Heredia-Asquerino, logra un gran triunfo para Eduardo Marquina y sus intérpretes», *El Heraldo de Madrid*, 11-II-1932, pág. 5.**

Esta nueva obra de Marquina –pareja en su alto valor poético y en su forma deslumbradora a *El monje blanco* y *El pavo real*, y en el éxito a *La ermita, la fuente y el*

*río y Fuente escondida*, para solo citar los más resonantes suyos de esta época –tiene varias virtudes por las que puede ser reputada, si no la mejor– ¿quién puede discernir ese lauro en la selva magnífica del gran poeta dramático?–, al menos como una de sus obras más completas en cuanto a representativas de sus múltiples modalidades. En *Era una vez en Bagdad...* encuentro –innúmero, como el sol, diminuto e íntegro en los miles de espejos de un río– a todo Marquina: al lírico, al descriptivo, al de las églogas, al de las elegías, al de los sueños maravillosos y al de las estampas humildes, fragantes de ingenuidad popular. Hasta el épico, si bien este –culminante en *Doña María la brava*– y *En Flandes se ha puesto el sol*– solo apunta entre cajas en el apólogo oriental estrenado anoche por Irene López Heredia y Mariano Asquerino, con felicísimo resultado, en el teatro Muñoz Seca.

Pero no solo como exponente total y poliédrico de las distintas facetas –personalísimas todas ellas– de Eduardo Marquina juzgó completa esta nueva obra suya, sino también como pieza teatral, independientemente de su autor insigne. Tiene acción, llevada con brío y garbo, de sorpresa en sorpresa a un desenlace imprevisto, y no obstante fatal, como victoria terminal del amor, que mueve el Mundo y la alta estrella; tiene interés, que no decae en una sola de las varias láminas que ilustran profusamente el cuento; tiene belleza formal espléndida, en la diversidad de rimas y de ritmos de sus versos, donde se funden, como en el hondo sentido poético del fondo, lo popular y lo exquisito, para llegar con idéntica intensidad emotiva a la sensibilidad del espectador culto y del ignaro... Esto cuanto a lo externo, cuanto al logro material de la obra literaria, resuelta magníficamente por el escritor avezado al menester de la ficción dramática. Que, en cuanto al aliento, a la inspiración, a la entraña de *Era una vez en Bagdad...*, pocas concepciones poéticas –en el alto sentido creador de la poesía– creo que igualen dicha obra: poquísimas que la aventajen. Ese Harum, pobre pescador, generoso de sus sueños, de alma y de pecho desnudos, de mano abierta pródigamente a la vida, que da su corazón por el amor –y que valió anoche un triunfo extraordinario a Mariano Asquerino como intérprete idóneo, ovacionado en diversos parlamentos–, es una gran creación dramática que ya pisa la movediza tierra de la escena con segura planta hacia lo perdurable... Y esa admirable Sulima, encarnación dichosa del sentimiento de libertad, que solo al amor lo sacrifica –y que brilla en Irene López Heredia, bellísima de actitudes, de líneas, de gestos, e inspiradísima en todo instante, la intérprete imaginada por el poeta–, es otra criatura bien nacida al arte dramático, que durará cuanto dure en los hombres el anhelo de hacer triunfar

el espíritu sobre la materia; la libre voluntad individual e inalienable sobre la tiránica fuerza de la presión ajena.

Más que un cuento oriental, y no obstante su recamada forma externa, de múltiples cambiantes miríficos, dignos de las páginas de *Las mil y una noches*, me parece *Era una vez en Bagdad*... —y aquí radica su misterioso encanto poético más conmovedor, su más profunda y universal trascendencia— un apólogo cristiano, empapado de la invencible espiritualidad del cristianismo, en su prístina fuente originaria. Tiene de arrolladora en su humildad alegre, el ejemplo contagioso de su serenidad en la pobreza, la fortaleza inquebrantable de su libertad interior entre las caderas opresoras, el predominio de la sencillez de alma sobre las riquezas de la tierra, el triunfo definitivo, por fuertes que sean los odios que separen a unos hombres de otros, del amor sobre todas las cosas del Mundo...

¿Qué decir de la realización de esta nueva joya marquiniana bajo el decoroso pabellón teatral López Heredia-Asquerino? Ya el público del estreno, ovacionando al autor y sus principales colaboradores, al fin de cada acto y al término de algunos cuadros, e incluso en medio de más de un parlamento, dijo anoche bien elocuentemente lo que era de justicia en este caso: que pocas obras habrán obtenido en esta llamada época de crisis teatral una presentación más fastuosa y bella, tanto por lo que hace a las deslumbradoras de decoraciones de Fontanals como por lo que respecta a los magníficos trajes —árabes, persas, chinos, egipcios...— servidos por Monfort. Y si es de la interpretación solo elogios merece, es su bien dirigido conjunto y en el caso particular de los artistas que tienen papeles de mayor relieve. Después de los de Harum y Sulima, es el de Soleimán, el rey, el que mayores dificultades ofrecía; de todas ellas salió airoso Ricardo Vargas, que fue, como Irene López Heredia, y Asquerino, y Manent, interrumpido por los aplausos espontáneos de los espectadores. También sirvió el suyo, el de la astuta reina Dauda, con dignidad adecuada, la actriz Concha Abarón. Josita Hernán, muy acertada en la matización del papel de la impúber Saleya, vendida por su padre, Abu-Kir —Elías Sanjuán—, al ambicioso Abu-Ishak, que interpreta con seguro tacto Manuel Káyser. Isabel Pallarés, en la dulce nazarena; Carmen Pomés, en la sultana Gualía —y también en la Scherezada invisible que canta, como en un cuento miliunochesco, el comienzo de cada episodio—, compusieron un harén en verdad convincente con Adela Carboné y las demás actrices de la compañía. (Lys Abrines, en la vieja Yumala del zoco). Marcial Manent, excelente en el heroico esclavo Santhal, que salva con su sacrificio la vida de Sulima; Domingo Ribas, en Ibrahim; Fernando Fresno, en Salim, el trapero; Manuel Soriano, en Osmín; Freyre de

Andrade, en El Bassari... Todo el notable elenco, en fin, contribuyó con acordado esfuerzo inteligente al triunfo completo y resonante de Eduardo Marquina, autor de esta maravillosa «Noche Mil y Dos», que vivirá muchas noches en los carteles del Muñoz Seca.

**L.B., «“Era una vez en Bagdad...”, de Marquina, en el Muñoz Seca», *Ahora*, 11-II-1932, s. pág.**

Muy cerca de las dos de la madrugada termina la representación en el Muñoz Seca de las bellísimas láminas de *Las mil y una noches*, escenificadas con arte supremo de poeta por Eduardo Marquina. No hay tiempo, pues, cogidos por el duro engranaje del periódico, al llegado a la Redacción, para recoger y ordenar las impresiones recibidas. Por la nobleza del propósito, por los aciertos de la realización, por la dignidad de la obra, por lo que, en orden al prestigio de la escena, valen y representan el esfuerzo de Marquina y el de los ilustres rectores del teatro de la plaza del Carmen –Irene López Heredia y Mariano Asquerino–, nos sentimos inclinados a dedicarles un espacio y una atención que se malogran por causas ajenas a nuestra voluntad. No es tanto, sin embargo, el apremio que nos impida consignar en breves líneas cuán alborozadamente, con el íntimo alborozo que siempre nos produce la contemplación de una obra de arte, ha recibido el público este nuevo testimonio del talento, cuajado, de Marquina y del encendido entusiasmo de unos artistas más atentos, por ventura de todos, a conseguir laureles que a amontar pecunia.

Desbordante de lirismo y con fuerte latido cordial, Marquina, reconcentrado en sí, ha dado, generoso, en esta obra cuanto pugnaba por salir a los puntos de su pluma encendido de inspiración y pletórico de sustancia dramática.

He aquí, posiblemente, el único reparo formal que se puede oponer a estas estampas: que son prolijas, que el orfebre se ha recreado en el montaje de las piedras preciosas, recargando las filigranas de los engarces y el peso de la joya; que, bella totalmente, bruma por la cantidad –la calidad es prócer, inapreciable y exquisita– de los valores que la integran, ideación y expresión, verso y perfume, carne y soberbia vestidura...

Sea cual fuere el porvenir de la comedia en orden a lo material, está ya incorporada, como acierto poético al caudal de Marquina.

Y si el aplauso merecido anoche es inicial –y así lo deseamos– de otras noches de triunfo, nos placará infinito. Por Marquina, por la López Heredia y Asquerino, por los que les acompañaron en el triunfo, Concha Abaroa, Josita Hernán, Isabel Pallarés,

Carmen Pomés, la bellísima señorita Arroyo, inteligentísima actriz; Adela Carboné, Lis Abrines, Aurora Palacios, Consuelo Pallarés, Carmen Medina, Porfiria Sánchez, Ricardo Vargas, Manuel Kayser, Fernando Fresno –siempre tan acertado-, Marcial Manent, Manuel Soriano, Domingo Ribas, Elías Sanjuán, y los Fernando Andrade, Ortega y Criado, estos en planos subalternos.

**M.F.A., «El estreno de “Era una vez en Bagdad...” del poeta Eduardo Marquina en el Muñoz Seca», *La Voz*, 11-II-1932, pág. 2.**

Dos corrientes –que arrastran poesía, siquiera en grado desigual– fertilizan en su vasta extensión el teatro de Eduardo Marquina: la historia y el cuento. Es en las obras de este último grupo, naturalmente, donde mejor se explaya su inspiración de poeta. La fantasía le hace libre, manumitiéndole de la servidumbre que le pueda imponer en la otra línea de su repertorio la crónica histórica. Y conste que no valoramos, al decir esto: distinguimos, simplemente. Así como cabe hacer otra distinción en las obras de imaginación: unas nacen de un concepto puramente poético, poema narrativo como *El pobrecito carpintero*, por ejemplo; otras derivan de la leyenda, o vienen de lejanas sugerencias literarias. Lejanas, pero concretas: *Una noche en Venecia*, *El pavo real*. *Verbi-gratia*.

Pues bien: al grupo de obras así concebidas y ejecutadas se acaba de incorporar *Era una vez en Bagdad...*

El autor nos dice desde las carteleras y programas que su obra se integra con «láminas de *Las mil y una noches...* Así es, en efecto. Aún sin la voz inicial de Scherezade, por la plástica y verbo mismos del texto, caeríamos en la cuenta de que nos encontramos situados en algún rincón de ese mundo oriental al que ningún español se siente extraño. Literatura y sangre nos lo revelan como casi propio. La musa de Eduardo Marquina, desde luego, se halla perfectamente entre cipreses y surtidores, mirtos y tapices: Fausto y sensualidad, ritmos de casida y fulgores de alfanje.

Es curioso que el poeta someta a su musa a esta prueba que le impone un ejercicio enteramente nuevo. No es el poeta de la molicie ciertamente este adusto Marquina. No lo era, mejor dicho. Pero lo es, sin duda, en *Era una vez en Bagdad...* Desde este punto de vista, el autor ha triunfado. Nos descubre facetas nuevas de su talento poético y lleva a su verso un color, unas luces, un cierto estilo de metáforas, que sorprendería si no conociéramos de antemano la elasticidad, la riqueza temperamental del poeta dramático que hay fecundo en Marquina.



Libro en mano, podríamos señalar una metáfora admirablemente encajada; un adjetivo preciso, equivalente a toda una imagen; un pensamiento felizmente expresado, un eficaz desplante dramático, una réplica oportuna y brillante, atisbos de carácter, sugerencias de ambiente, síntesis de alguna situación...

Poesía tejida por lo fantástico y lo real en esa urdimbre que es el amor a usanza morisca: voluptuosidad sin freno y pueriles quimeras. Tapiz poético, brillante, atrayente, de mucha virtud decorativa. Tapiz que a veces pierde calidades de producto genuino y nos parece cartel y pastiche.

La impresión del papel y del remedio la da, por encima de los aciertos frecuentísimos de expresión, la estructura dramática de la obra, en su totalidad y en cualquiera de sus partes. Es el inconveniente de la estampa tomada a préstamo, que Eduardo Marquina no ha salvado del todo. Y es lástima, porque suelen ser muy inseguras las victorias del arte de segunda mano.

Por lo pronto, la falta de interés es consecuencia positiva. Un moro –por emir que sea– y una favorita, frente a frente, en careo dramático, dan ya muy poco de sí... Si interviene en el asunto –¡eterna *Oriental* agotada! – la mujer del moro, y un galán –pescador o cosa así–, el tema se completa y cierra sobre sí mismo, eliminando cuanto pueda trascender a sorpresa, novedad o creación. Imagínese el lector qué pueden hacer aquellos personajes: el cuarteto de la inocencia, los celos, la venganza y el amor. Cuadro tras cuadro, nos descubren las incidencias del caso. El hilo del interés común no los cose. Y las palabras –solo las palabras– valen por sí mismas, halagando el oído con reminiscencias de poesía hispanoárabe. La auténtica, que ha estudiado García Gómez. La asimilada por Zorrilla. La natural de los huertos andaluces...

La acción y la pasión no. En nuestro concepto, Eduardo Marquina no ha ido mucho más allá de las inevitables reminiscencias. Buscadas adrede: ya lo sabemos. Pero ¿por qué?...

Hay un manierismo que no quisiéramos advertir en este tapiz y cartel que el poeta acaba de colgar en Muñoz Seca. La imaginación de Marquina no le ha hecho libre –como antes decimos, aludiendo a obras afines– en este caso, porque se deja embarullar demasiados por los mil y un chirimbolos de *Las mil y una noches*, cuando la visión poética del tema le exigía un punto de mira levantado, que le permitiese estilizar y crear por cuenta propia, hasta conseguir una versión moderna y personal. Ironizado, por ejemplo, pesado el eterno tipo de mercader. Y así, en todo, podría evitarse –con un escorzo o un perfil distinto– el fatigoso tópico oriental.

Es plausible el empeño que ha puesto la dirección del Muñoz Seca en servir la nueva obra de Marquina. Todo muy cuidado, muy costeadado, muy estudiado... Y la interpretación, un alarde de ensayos y voluntad. Pero... ¿De quién es la culpa en eso de que el verso castellano caiga en labios de nuestros actores por el suelo como algo muerto; que, sin gritos ni sollozos, no marcharía? Nuestros cómicos lloran el verso. O lo cantan. O lo gritan. No lo dicen... El reproche es de alcance general, y no hemos de cargarlo a la cuenta de los de Muñoz Seca. Pero es forzoso aprovechar la ocasión y excitar el interés de todos porque en un país como el nuestro, de preclara tradición poética, el recitado cuenta con escuela, costumbre y modelos.

Fuera de esta consideración, formulada al margen de los nombres propios, elogiemos el buen arte de hacer comedias que siempre fue característico de la señora Heredia y del Sr. Asquerino, esmeradamente secundados por Concha Abaroa, Isabel Pallarés, Josita Hernán, Káyser, Carmen Pomés, Fernando Fresno, Manent y demás colaboradores de reparto.

**DÍEZ-CANEDO, E., «Muñoz Seca. “Era una vez en Bagdad...” Láminas de “Las mil y una noches”, agrupadas en tres estampas, de Eduardo Marquina», *El Sol*, 11-II-1932, pág. 8.**

Por arte de magia –porque magia es el verso, y al conjunto del ritmo y de la rima se va formando una vida ficticia que por momentos supera en intensidad a la vida natural– nos hemos visto trasladados los madrileños del Madrid de Alcalá Zamora a la Bagdad regida por un emir llamado Soleimán, en quien se juntan la pasión amorosa y la prudencia y facilidad para hacerse cargo. Este emir ha comprado, entre otras, una esclava bellísima. Y al salir para la guerra, se la ha confiado incautamente a la esposa, devorada por los celos, que ha sido como dejarla en la boca del lobo.

Ocurre esto, según Eduardo Marquina, en una ciudad oriental bien determinada. El poeta no ha vacilado, como Rubén Darío, en los famosos versos [...].

Su historia, colocada bajo la advocación de *Las mil y una noches*, tiene lo que hacía el encanto de estas [...].

El cuento se desarrolla en láminas, o estampas, es decir, en cuadros escénicos de carácter poemático, ya melancólicos, ya violentos, ya risueños. Entre el emir y la cautiva se interpone una figura popular, también de abolengo miliunanochesco: el pescador Harión, símbolo de la libertad con que sueña la hermosa Sulima, no avezada al encierro dorado del palacio en que su señor la rodea de todos los halagos posibles. El pecador y la

cautiva se hablan a través de un muro, saltando las voces por la elevada celosía, traspasando las caricias el espeso paredón. Y el muchacho que no pudo pagar por la dote de una esposa su dinar de oro, se encontrará, de la manera más inesperada, con la mujer arrojada de palacio para morir olvidada en un muladar dentro de un arca preciosa, que él compró, un día de fortuna, con todo el dinero de la pesca, sin reservarse nada para sí, solo porque el área le agradaba y sin pensar lo que contendría.

¿Qué falta para el cuento? Que vuelva el rey, descubra la perfidia de la sultana, haga buscar a la favorita, la encuentre y se persuada de que hará bien si se la cede al pescador.

No le ha de ser difícil nada de eso a un poeta como Marquina. Le bastará con dar al magnate un sentido de la justicia muy arraigado; con poder en el alma de la rescatada Sulima espíritu de sacrificio y destacar en el pescador la ingenua espontaneidad de carácter que es su principal fuerza de hombre humilde, pero dueño de sí, porque ninguna generosa aspiración le es ajena, quedándose en aspiración, sin afán de volverse utilidad, provecho o gusto. Ni el menudo tráfico de que vive le ata con las ligaduras de la obligación diaria:

Porque me quita el vender

el gusto de pregonar...

dice, atento al agrado que halla en sentirse vivir, libre y satisfecho de su destino.

Un sentimiento común enlaza a los dos personajes principales, y es este de libertad, íntimo sentido del cuento, cuyas palabras ha rimado espléndidamente Eduardo Marquina.

De todos sus personajes, quizá ninguno deje de tener correspondencia en los cuentos de las noches árabes; pero la composición del poeta español no se ajusta a ninguna de estas leyendas, y podría perfectamente intercalarse entre dos narraciones de Scherezada. El tema de inspiración no puede ser más tradicional, y prolonga la historia de las influencias orientales en nuestra literatura. La forma, de matices modernos, se ajusta frecuentemente, en los romances y algunos trozos en estrofas regulares, a la métrica que luce en las mejores épocas del parnaso español sus galas profusas.

En esta palabra está el concepto que se puede apuntar como crítica, si se profesa la opinión de que debe el poeta contener y medir su inspiración, en vez de dejarla expandirse y adornarse con todas las pompas de que sea capaz. Bien está la riqueza en los ricos, Eduardo Marquina da con abundancia, y lo que sobre todo importa es que su largueza no sea forzada, ni sus dones mezquinos. Y es, por fortuna, todo lo contrario.

Algunos de los pasajes de *Era una vez en Bagdad...* pueden contarse entre los mejores trozos de su poesía. Algunas de sus réplicas tienen el tono rotundo que conviene a la vida de un poema dramático.

En el Teatro Muñoz Seca ha puesto en la realización de la obra el empeño más decidido de perfección. Sus proporciones reducidas se han agrandado, avanzando el escenario sobre la sala, abriéndose en anchas perspectivas los fondos gracias a las bellísimas decoraciones de Manuel Fontanals. Reiterados ensayos han puesto animación y unidad al conjunto. Y los actores principales, y en primer término Irene López Heredia, que presta al personaje de Sulima el encanto de que lo ha revestido el autor, acertando con las encontradas expresiones de sentimientos que le exige, y Mariano Asquerino, al personificar la alegría impetuosa y despreocupada, la simplicidad invencible del pescador Harión, han destacado los valores de la nueva obra de Eduardo Marquina, que tomará, naturalmente, puesto entre *Una noche en Venecia* y *El pavo real*, sus hermanas mayores, o menores; es cuestión de gusto.

## **2.5.Compañía de dramas modernos Caralt (1932-1933)**

**LEÓN, A. R. de, «Cervantes. “Grand Hotel”, tres actos de la escritora alemana Bricki Baum [sic], adaptación española de D. Arturo Mori», *El Sol*, 25-IX-1932, pág. 9.**

Si juzgásemos por el éxito que obtuvo anoche, con ocasión de su apertura ante el público de Cervantes, este *Grand Hotel* —o el ladrón que todo lo robado lo devuelve por las buenas—, podríamos decir que se trata simplemente del que fue asilo de Yeserías, verbigracia. Puede que el original haya triunfado en su país de origen; pero el arreglo que acaba de brindarnos el Sr. Mori no podía gustar entre nosotros. Su principal defecto es que la intriga, si tiene alguna, carece en absoluto de interés. Transcurre el primer acto sin el menor suceso y cuando se intenta en el segundo y principios del tercero es de tipo trivial y desvaído. La emoción, esa emoción que pone en vilo la tensión nerviosa del espectador, no apareció a lo largo y lo alto de la obra. De otra parte, los intérpretes, salvo raras excepciones, contribuyeron con su tarea difusa a la marcha fatigosa de *Grand Hotel*.

Nadie atinará a explicarse cómo el Sr. Mori ha acudido al Extranjero para proporcionarnos este espectáculo. Realmente, cosas parejas las pudo encontrar entre nuestros autores, y de apurarnos mucho, bastante mejores.

Eso sí: la presentación escénica, con la simultaneidad de lugares de acción, detalles de rumboso buen gusto, merecía otro pretexto dramático.

El público resistió a la expectativa cuanto pudo: pero hubo momentos en que, agotada ya su paciencia, rompió en protestas.

Fuera de la señorita Hernán, Ramón Elías, José Sancho y Horacio Socías –las excepciones aludidas– no encontramos discreta justificación para el elogio corporizador. La señora Gaspar, por sus mismas condiciones, no debió aceptar el papel de la protagonista. Fue en este punto donde más vaciló la interpretación.

**J.G.O., «Caralt se presenta en el Cervantes con la obra alemana “Grand Hotel”, adaptada por Arturo Mori», *El Heraldo de Madrid*, 25-IX-1932, pág. 5.**

Arturo Mori, atento a toda novedad escénica extranjera, sobre todo si es viable y ejemplar en su trasplante a nuestros tablados, no podía dejar pasar inadvertido el éxito mundial de la novela escenificada *Grand Hotel*, original de una autora alemana, vivaz e inteligente: Wicki Baum. El adaptador castellano de *Shanghai* y *Broadway* bien podía ser –era uno de los más indicados– el adaptador de *Grand Hotel*.

Ahora bien: la empresa, nada fácil por la complicada dinámica de la obra, requería un director de escena tan audaz y avezado a los grandes montajes como Ramón Caralt, con dinero ilimitado para montar una obra, es algo portentoso. ¡Lástima que no siempre el dinero esté a su disposición con la largueza que sus arrestos y su preparación merecen!

Con todo, como lo principal no falta –el talento–, la presentación de *Grand Hotel* –cuatro escenarios simultáneos y más de cincuenta personas en movimiento– ha sido condigna de la obra alemana, lo mismo que la traducción de Mori y la interpretación por las huestes que Caralt acaudilla.

Silvio Bermejo, el escenógrafo, ha hecho cuanto le fue posible por el decoro gráfico y los actores, lo posible y lo imposible por salir airosamente de su cometido. En este afán unánime hay que significar la labor de Josita Hernán –insinuante, graciosa, moderna–, la prestancia de Ramón Elías, el nervio interpretativo de José Sancho, que fue ovacionado en un mutis; la autoridad escénica de Ramón Caralt, que se reservó el papel más antipático y comprometido, y la entereza de ánimo de Raimunda Gaspar, que pechó con un papel de veras difícil. Con los mencionados artistas compartieron el esfuerzo y las incidencias del estreno las señoras Robles y Azorín, las señoritas Urcola, Enriqueta Colomo y Lolita Gómez, y los señores Socías, Nieva y Cobeña, entre otros del numeroso reparto.

El público siguió con el mayor interés la complicada trama de la obra, discerniendo inmediatamente su simpatía a los buenos y su hostilidad a los malos, y aplaudiendo con el entusiasmo que se aplauden a los grandes melodramas, al fin de cada acto, después de reír ante las escenas de humor en que abunda *Grand Hotel*.

**ESPINA, Antonio, «Cervantes. “Gran Hotel” [sic], versión de Arturo Morí», *Luz*, 26-IX-1932, pág. 10.**

La famosa novela alemana de Vicki Baum que tanto éxito obtuvo en su país de origen y en otros países, ha sido copiosamente traducida a varios idiomas y adaptada a la escena con un suceso ya un poco menor que el logrado por el libro.

Un distinguido escritor y crítico teatral, Arturo Morí, nos ofrece ahora *Grand Hotel* en una versión pulcra y discretamente adaptada. Sin embargo, la diferencia de gustos literarios entre cierto sector del público alemán (que fue en el que la célebre novela y después su adaptación escénica consiguieron su verdadero éxito) y los de la masa del público español, que viene a ser siempre la misma para todos los teatros, tenía que determinar parigual diferencia en la acogida de la obra. Esta vez con ventaja para nuestro público. Es decir, demostrando que no pasa por ese tipo de vulgaridades e ingenuidades que con tanta facilidad triunfan sobre ciertas multitudes extranjeras. En cambio, estas multitudes de cualquier país europeo no admitirían las ridículas payasadas que muchas veces se aplauden en España. Además, aquí no existe el otro público; el público selecto y bien informado, capaz de entender y entusiasmarse con el arte puro y auténtico. En España no se ha formado todavía una minoría de gentes, aunque minoría lo suficientemente numerosa, para sostener ni en un solo teatro la buena literatura moderna o antigua.

La experiencia realizada anteanoche en el Cervantes resultó poco satisfactoria. El tema sugestivo de *Gran Hotel*, que tanto se presta a toda suerte de episodios folletinescos, galantes, festivales y cosmopolitas, había logrado despertar una curiosidad que desgraciadamente no pudo verse satisfecha sino en muy contados momentos. Al espectáculo que todos esperábamos le falta lo principal: el espectáculo mismo.

Una obra como *Gran Hotel*, puesta sobre un escenario, debe ser, ante todo, visualidad, movilidad, lujo, abundancia de elementos. La literatura, en este caso, cuenta en segundo término. El ritmo un poco cinematográfico que lleva la acción teatral no puede retardarse con la gravitación del diálogo novelesco ni las repeticiones e insistencias de situaciones parecidas conducen a otro resultado que a la monotonía y al aburrimiento.

En los carteles y gacetillas se anunciaban fraudes novedades en la presentación de la obra. Escenarios simultáneos y sorprendente variedad y profusión en los decorados. Respecto a la simultaneidad de escenarios, no vimos, en realidad, nada de eso. La división en cuatro espacios del proscenio, dos arriba y dos abajo, en cada uno de los cuales se va verificando la acción sucesivamente, no tiene nada que ver con la representación sincrónica, cuya virtud reside en el cruce de diálogos y en la combinación de situaciones. Todo cuanto ocurre en los tres o cuatro pequeños escenarios en que dividieron el de Cervantes para representar *Gran Hotel* puede [ilegible] con más amplitud y mayor holgura en el escenario único y normal.

En cuanto a la variedad y profusión de los cuadros, ya lo hemos insinuado más arriba. No hubo excesiva penuria. Pero tampoco la necesaria abundancia de elementos.

El asunto, seguramente conocido de los lectores, no merece el menor detalle de explicación. Ni detalle ni apunte descriptivo en cuatro rasgos. Más que otra cosa se trata de un desfile de figuras con escasa sustancia espiritual y humana. Huéspedes de un gran hotel que mezcla tantas vidas melodramáticamente como mezcla alcoholes diversos una gigantesca coctelera. La artista que declina en arte y aventuras, el caballero de industria, el aristócrata envilecido, el hombre bueno y desgraciado, la frívola muchachita, etc., etc., todo ello exaltado entre la música del jazz y las luces violentas de un cabaret bullicioso y.... sentimental. No falta el crimen a media noche ni la borrachera del Joven soñador que gana y pierde muchos miles de francos (o marcos, es Igual, aunque resulta menos a la moda) en la mesa de juego.

Los intérpretes procuraron cumplir su misión lo mejor posible. Lástima que esta mejoría posible no alcanzase siempre el nivel mínimo suficiente. La señora Gaspar luchó con denuesto por sostener con dignidad su papel. El señor Caralt no acertó a marcar en el suyo otros relieves que los bruscos del egoísmo y la malignidad de un bizarro personaje de melodrama. José Sancho muy bien en una escena que aplaudió el público con justo entusiasmo. Y Josita Hernán, excelentemente animada durante toda la actuación.

**FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Información teatral. Estreno de “Grand Hotel”», *La Voz*, 26-IX-1932, pág. 4.**

Atractiva innovación ésta de cuatro escenarios en uno, a fin de que el asunto pueda desenvolverse con la simultaneidad que es característica preciosa de la vida. Pero ¿y cuando falta la vida, la simultaneidad, el asunto? ¿A qué entonces la curiosa novedad? En su busca marchó Arturo Mori a Francia, a Alemania. Texto originario, una novela de

Bricki [sic] Baum. Luego, obras de teatro. Pieza francesa, al fin. Y he aquí que Arturo Mori vuelve de allá con un producto—un productito—que le cabe holgadamente en el bolsillo del chaleco. Y, sin embargo, ha puesto en circulación nada menos que cuatro enormes baúles vados. Los cuatro levantan su tapa a la vez. ¿Por qué ese gusto en demos tramos simultáneamente que no contienen nada?... Cuatro bostezos venían también a significar los cuatro escenarios: embocadura teatral con mucho de fauces hambrientas.

Poco, muy poco alimento allega la señora Baum a las supuestas peripecias de ese *Grand Hotel*, donde el interés dramático no halla, desde luego, habitación. Y cuidado que la amplia libertad de un tablado múltiple concede ocasiones a la inventiva de un autor. Un hotel es un mundo; más mundo que una ciudad, con lances de amor que admiten todos los colores y estilos; con la intriga que cada persona lleva consigo; negocios claros o turbios, amistades ocasiones, choque de tipos venidos de los veinticuatro puntos cardinales... Sociedad abigarrada, incongruente, pintoresca, de múltiples flancos brindados al melodrama, al cuadro de costumbres, a la situación imprevista de *grand guignol*, al galanteo momentáneo, a toda suerte de aventuras y sorpresas. Laboratorio impresionante —ameno, siquiera— el de un hotel a la moderna: Cosmos en sus datos esenciales; abreviatura de todas las pasiones en marcha.

No digamos tanto. Preguntamos, simplemente, a nuestro vecino de butaca:

—¿Verdad, caballero, que a usted le ha ocurrido en cualquier casa de huéspedes madrileña algo más divertido que cuanto dicen ocurrir en este Grand Hotel, de cartón pintado?...

El público, benévolo, esperaba. Seguía esperando; a ver ahora... Todo se resolvía en cabos sueltos, que nadie ataba. Lo sentimos por Arturo Mori, excelente colega. Hombre tan experimentado como él, nos ofrecerá cumplido desquite. Lo sentimos también por la Empresa, que ha puesto afán simpático en los servicios de la escena. Y lo sentimos, finalmente, por la compañía, donde se forman una damita de despierta inteligencia, Josita Hernán; un actor estudioso, el Sr. Sancho; una actriz de buena voluntad, la señora Gaspar. Y Elías. Y Horacio Socias... Pero ¿qué le vamos a hacer?...

**J.G.O., «Casi estreno, en Cervantes. “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, de Blasco Ibáñez, escenificación de Linares Becerra», *El Heraldo de Madrid*, 14-X-1932, pág. 5.**

Bajo la dictadura intentóse dar a conocer al gran público madrileño la escenificación que, con su habitual Maestría, había hecho el llorado Luis Linares Becerra



de la novela de Blasco Ibáñez «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», de universal renombre. Pero apenas estrenada la versión teatral el Gobierno que entonces padecíamos cedió a presiones extranjeras y la obra tuvo que retirarse de carteles.

Ahora—por suerte—son otros tiempos. Y Ramón Caralt, seguro de que no se le iba a obstaculizar en el ejercicio de su derecho, ha exhumado el interesante drama, que no pudo tener más favorable acogida la noche de su resurrección sobre el escenario de Cervantes. No cabe en él, naturalmente—y a pesar de estar resuelto en cinco episodios, tres actos, prólogo y epílogo—, toda la humanidad que alienta en la novela, Pero Linares Becerra supo captar lo principal, la sustantivo de aquélla y servirnoslo de una manera teatral clara e interesante.

El diálogo está plasmado —con las Variaciones propias del tránsito de un género a otro— en el espíritu, y aun en la letra de Blasco. Y para quien no conozca la novela la versión escénica de «Los cuatro jinetes» basta y sobra para que se dé perfecta cuenta del ambiente del París del verano de 1914, en vísperas de la Gran Guerra, y se emocione de veras con las vicisitudes posteriores de Francia. Todo esto... sin olvidar lo principal en el teatro: la teatralidad, mantenida en vivo por la trama amorosa certeramente llevada hasta el desenlace.

Presentación, decorados y, sobre todo, interpretación, respondieron Perfectamente a los designios de Caralt, actor y director notable, Ramón Elías, Alberto Contreras (hijo), en los rivales; Raimunda Gaspar, en la protagonista, y Josita Hernán, con José Sancho—dos valores nuevos que se consolidan rápidamente—, entre los demás estimables actores del numeroso reparto, dieron adecuada interpretación a la obra y fueron, en justicia, muy aplaudidos. El telón se alzó muchas veces en honor de los presentes y homenaje a los muertos a la terminación de cada acto, entre ovaciones de auténtico entusiasmo popular.

Caralt merece un especial aplauso por esta reposición decorosa.

## **2.6.Compañía de Comedia Josita Hernán y Rafael Durán (1940-1941)**

**«“Y así fue”, anoche en Romea», *La Verdad*, 13-IV-1941, pág. 3.**

Nosotros no dudamos de que Josita Hernán y Rafael Durán sean unos excelentes artistas de la pantalla como lo prueba el hecho de que hayan figurado como protagonistas en las películas *La tonta del bote*, *Muñequita* y *13.000*, según rezaban los programas que tan profusamente se repartieron ayer. Nosotros no dudamos tampoco de que podrían llegar a ser unos consumados maestros en la escena si se lo proponen ya que condiciones

para ello no les faltan. Todo es cuestión de tiempo y de ensayar muy bien las obras que hayan de representar. Pero para la presentación debieron buscar una obra más en armonía con su temperamento artístico, estudiar mejor y rodearse de todos aquellos elementos indispensables para lograr el éxito que anoche no pudieron conseguir. *Y así fue*, obra original de R. Meléndez Pimentel, no es ciertamente de las que lograrán pasar a la posteridad rodeada de prestigio literario ya que no tiene nada de original ni mérito alguno notable. El autor ha buscado un argumento folletinesco, carente de sentido y de interés. El primer cuadro del acto tercero es completamente inútil, como inútil son la mayor parte de las escenas que se desenvuelven con una pesadez inaguantable. Con obras así el lucimiento fue empresa difícil. Y lo sentimos porque el público que llenó casi por completo el teatro esperaba algo más, mucho más en esta reapertura del teatro después de estos días de Semana Santa.

**«“Retazo” ayer, en Romea», *La Verdad*, 15-IV-1941, pág. 2.**

Si la compañía de Josita Hernán y Rafael Durán hubieran elegido para su presentación la obra que ayer pusieron en Romea, es seguro que el teatro no se hubiera visto en esta noche tan vacío de público. *Retazo*, adaptación a la escena española de A. J. Fernández de Córdoba, es una comedia fina y de un profundo contenido moral. En ella Josita Hernán pudo muy bien mostrarnos sus excelentes condiciones de actriz y Rafael Durán dio tan bien la nota de sus grandes aptitudes para las tablas. El público aplaudió repetidas veces la acertadísima actuación de los elementos de esta compañía, que hoy se despedirá de nuestro público con *La tonta del bote*.

**«“La tonta del bote”, ayer en Romea», *La Verdad*, 16-IV-1941, pág. 3.**

Se despidió anoche del público murciano la compañía de comedias de Josita Hernán y Rafael Durán con la comedia de Pilar Millán Astray *La tonta del bote*, en la que Josita Hernán confirmó su brillantísima actuación de la noche anterior, haciendo del papel de Susana una verdadera creación. Rafael Durán también estuvo acertadísimo en su papel, así como los demás elementos de la compañía. El público premió con muchos aplausos tan meritoria labor.

**M.A., «Argensola: “La tonta del bote” por Josita Hernán y Rafael Durán», *El Heraldo de Aragón*, 9-V-1941, pág. 2.**

La influencia y la sugestión que ejercen las películas de éxito se apreció claramente ayer en la sala del Argensola. Alcanzó esta influencia al propio sainete de Pilar Millán Astray reformado según las orientaciones de la película, que dio un éxito personalísimo a Josita Hernán y Rafael Durán y motivó esta excursión teatral. Un público especial en Argensola acogía con murmullos antes e inmediatamente con ovaciones la presencia de Josita Hernán y Rafael Durán. Y se prolongaron los aplausos y merecidamente al final de cada ato, porque en realidad, la interpretación dada a *La tonta del bote* fue excelente. Graciosísima Josita Hernán, resalta una labor personalísima al dar vida a Susana, y Rafael Durán incorpora con buen empaque a Felipe el postinero. «Lo mismo que en la película», decían muchas jóvenes espectadoras... Y todos los demás estuvieron muy bien, porque en la compañía hay nombres que evitan la adjetivación, como son los de Eloísa Muro, Margarita Larrea, Irene Mas, y los de Muro, Casado, Rivas y otros. Una temporada nacida bajo los mejores auspicios, porque esta «Tonta del Bote» va a tener muchos partidarios.

**«Presentación de compañía en el Principal», *El Correo gallego*, 29-VI-1941, págs. 2-4.**

Con una presentación esmerada y un arte exquisito, dignos de la expectación que había suscitado en el público de Santiago la llegada de esta Compañía de Comedias, debutaron ayer en el escenario del Teatro Principal la magnífica pareja Josita Hernán y Rafael Durán. La obra elegida fue *La tonta del bote*, celebrada comedia asainetada de Pilar Millán Astray cuyo éxito es bien conocido cuantos la han visto, además, [en] la pantalla, por [los] mismos artistas que ayer la representaron en el mejor teatro santiagués.

La personalidad artística de Josita Hernán –impuesta por su talento, belleza y juventud en el primer plano de la escena y la pantalla españolas–, y la discreta simpática figura del señor Durán adquieren en esta presentación, ante el público compostelano, todo el indiscutible relieve que les atribuía el ambiente y la popularidad de que venían precedidos.

En este contacto con el público estas figuras de la pantalla, ya consagradas por el triunfo cinematográfico de tres películas muy bien recibidas, logran su rigurosa consagración en el teatro.

La obra gana el máximo de su valor con el brillo y el decoro que han logrado imprimirle, y el recurso del último cuadro, lleno de castiza originalidad, tiene el mejor colofón en esa intervención fina de la pareja que a más de arte teatral une el arte difícil de la danza selecta, bien lograda y —con absoluta seguridad— a la altura de lo mejor que pueda presentar la producción extranjera.

El público subrayó, en funciones de tarde y noche con aplausos calurosos el éxito de estos [dos] artistas secundados por un magnífico elenco, de valiosísimos elementos, muchos de ellos ya bien conocidos del público.

Mañana dedicaremos a Josita Hernán y Rafael Durán el espacio de una crónica breve, reflejo de una charla que ha mantenido con ambas figuras cinematográficas, uno de nuestros redactores. [En] esa crónica se esbozará el resumen de proyectos realidades, arte [y] acción de estas figuras tan admiradas y de las que tanto se espera.

**«Espectáculos», *La Voz de Galicia*, 6-VII-1941, págs. 2-4.**

Ayer estrenó en el Rosalía de Castro la compañía de Josita Hernán y Rafael Durán, la comedia *Retazo*, de Dario Nicodemi, adaptada a escena española por A. J. Fernández de Córdoba. Tras un denominativo insignificante, que motiva el título de la obra, da vida el conocido autor argentino a un carácter hondamente femenino, que refleja en forma certera las diferentes reacciones que a una traviesa chiquilla abandonada produce el contraste de situaciones de ánimo y ambiente para ella desconocidos.

A través del filtro de la adaptación, no ha logrado Fernández de Córdoba conservar plenamente en *Retazo* todo el valor emocional de la comedia escrita en italiano. No obstante, fácil es apreciar su mayor mérito en un diálogo limpio, ingenioso y correcto, en todo momento ajustado a una acción admirable, de la que brotan sencillamente graciosas situaciones

Josita Hernán hace una *Retazo* maravillosa, plena de acierto en la expresión y prodigando simpatía a raudales. Perfectamente secundada por Rafael Durán y cuantos integran el reparto.

## 2.7. Gran Compañía de Comedias de Josita Hernán (1941-1942)

**Emegé, «Crítica de espectáculos. “Escándalo en Nueva York”», Córdoba, 10-XI-1941, pág. 2.**

Al dar comienzo a esta reseña no sabemos si decir que el estreno de *Escándalo en Nueva York* la escritora María Luisa Linares Becerra y Daniel España, ha sido un verdadero éxito cinematográfico o teatral. En realidad, hemos asistido a la representación de una comedia, hemos visto a los personajes de «carne y hueso», pero en la interpretación han sido los actores protagonistas de cine.

Esta apreciación nuestra se aclara al saber que «Escándalo en Nueva York» es una comedia-film y al ver que en ella suceden cosas, de tan felices y peregrinas, verdaderamente cinematográficas. Todo en ella resulta agradable, gracioso, pintoresco y humano, porque los artistas han sabido dar a las escenas un sentido dinámico del que antes carecían.

Habíamos perdido la costumbre de ver actrices en el palco escénico que trabajaran con esa desenvoltura propia de las grandes artistas. Josita Hernán nos ha hecho robustecer esta esperanza nuestra, cifrada en que en España se puede hacer buen teatro y buen cine, es decir, que puede ponerse el nivel del arte teatral y cinematográfico a la altura de otros países sobresalientes en esta clase de producción. Josita nos ha revelado esta incógnita de la pretendida «pequeñez» española y nos ha traído la imagen, hecha realidad, de un nuevo amanecer del teatro y de la pantalla. Porque todo en «Escándalo en Nueva York» se ha deslizado con un ritmo igual, sin altibajos grotescos, con un encanto y una finura, con sus correspondientes acotaciones de buen humor, que ha llevado al público numeroso que asistió al estreno (casi todo compuesto de mujeres) la impresión encantadora de una verdad fílmica, brillante y magnética, que había hecho realidad viviente el tema de una buena película de la «Metro».

En el desarrollo de la trama-guion suceden las cosas con esa intriga jovial, propio de un mundo creado al calor del lujo que se presta a la sortílega evocación de los vestidos caros, al perfume, al frac y la chistera, la moda, el novelista famoso y el amor, siempre tan travieso como intrigante. Y como para el amor es necesario ese elemento indispensable que es el hombre, pues ahí está Armando Calvo con su buen estilo de galán inteligente y discreto, flexible al tema en todos los momentos; y ahí está también, maravillosamente artista, Juan Espantaleón, que da a la comedia una fuerza de oposición interpretativa por la que lo amoroso adquiere una graciosa intensidad poética.

Como todos los artistas trabajan bien, y trabajan porque se ha procedido a una selección notable, *Escándalo en Nueva York* fue insistentemente aplaudido y los protagonistas tuvieron que salir al proscenio al final de cada acto, después de bajar y subir el telón muchas veces.

**R.S., «Teatro. Cervantes: Estreno de “Escándalo en Nueva York”, comedia en tres actos de María Luisa Linares Becerra y Daniel España», *Sur*, 25-XI-1941, pág. 2.**

«Comedia-film» se anuncia esta obra en el programa. Y efectivamente, el enredo, tiene más posibilidades cinematográficas que teatrales. Pudiera servir de guion para una de esas películas americanas, ligeras, frívolas, intrascendentes, y que no obstante esto, nos encantan gracias a una serie de valores de añadidura, de expresión puramente cinematografía. Precisamente por aquellas cosas, de las cuales el teatro, por sus limitaciones mecánicas, solo puede dar referencias verbales. Una vez señalado este reparo, confesemos, que el rema es divertido. Pero, dado su ambición anecdótica – insistimos –, impropio del teatro. Añádase a esto, que los autores –al menos en esta obra– no tienen gran dominio del juego escénico; los personajes, no muy definidos. El diálogo, discreto. Abundan los chistes de buena ley.

La interpretación, floja. Josita Hernán, bien de mímica –como siempre– pero desafortunada en la dicción –agudos–. El señor Espantaleón nos defraudó; creemos que no comprende el carácter del personaje. Los demás, solamente discretos.

No recordamos ningún *ismo* que puede justificar los decorados, a no ser –¡Perdón! –: «baratismo», los figurines buenos

El público, divertido, aplaudió generosamente.

**J.G., «Teatro. San Fernando. “La Cuscurrita”, *Fe*, 30-XII-1941, pág. 11.**

Esta obra, original de doña Carolina Invernizio... Perdón: ha sido un *lapsus intentionis*. Esta obra, original, o así, de doña Pilar Millán Astray no debió, en su estricta condición de folletín inverosímil y rebuscado– la segunda parte aumentada y no corregida de *Mosquita en Palacio*. («Bienaventurados nuestros imitadores porque de ellos serán nuestros defectos», que dijo Benavente)-; no debió, repetimos, escalar el tablado escénico, sino que, más modestamente, conforme a su cabal destino, pudo limitarse a penetrar en las moradas humildes, por debajo de la puerta, a veinte céntimos el cuaderno. Y para mayor interés, en combinación con una lista de regalos de utilidad doméstica. El

teatro, por fortuna tiene más altas obligaciones que cumplir. Eso sí; a no ser por la interpretación que le cupo en suerte, sobre todo por lo que atañe a Josita Hernán, deliciosa en cualquier instante bien secundada por Armando Calvo, María Victorero y Juan Espantaleón, la cosa no hubiera pasado por nuestra cuenta de un simple relato de guerra.

**C., «Autores y escenarios. Zarzuela. Presentación de Josita Hernán. “La tonta del bote”», *Madrid*, 16-I-1942, pág. 6.**

En la escena y en la pantalla, Josita Hernán ha conquistado la simpatía y el aplauso del gran público. Y *La tonta del bote*, obra popularísima en comedia de sus facultades es como el potpurri de sus facultades, tan celebradas.

Su arte, joven de tiempo y modos, emocionado y leal, la disputa como una ingenua, cuyo temperamento logró anoche nutridas ovaciones del público que llenaba el teatro.

Pilar Millán Astray ha remozado su comedia con escenas de un madrileñismo regocijante, como la del palco y otras de tipo operetesco como la del baile, aplaudidas con verdadero júbilo.

Con Josita Hernán compartieron el éxito, en esmeradísima labor, Eloísa Muro, Margarita Larrea, María Victorero, Armando Calvo dio calor y ternura a su personaje. Espantaleón caricaturizó con sobrios trazos al matón, y Antonio Soto estuvo delicioso en el chulo.

El público advirtió en una platea a la autora, y Pilar Millán Astray fue ovacionada con afectuosa simpatía.

**RÓDENAS, Miguel, «Presentación de Josita Hernán en la Zarzuela con “La tonta del bote”», *ABC*, 16-I-1942, pág. 13.**

Miguel Ródenas, Presentación de Josita Hernán en la Zarzuela con *La tonta del bote*.

Saludemos en Josita Hernán a una actriz ingenua de auténtica valía. Es indudable una revelación esta joven artista, ungida providencialmente por todos los fones. A sus escasos años una un temperamento escénico esplendoroso. A la ingenuidad, la belleza; a la gracia, la picardía; a la seguridad teatral, la soltura...

Debutó con el graciosísimo sainete de la ilustre escritora Pilar Millán Astray, y en el papel de protagonista de esta interesante obra costumbrista, Josita Hernán Alcanzó un

triunfo rotundo. Toda la ingenuidad que adorna al personaje fue subrayada con insospechados matices por la notable actriz que escuchó cálidas ovaciones.

**J. DE LA C., «Teatros. Zarzuela. Presentación de Josita Hernán», *Ya*, 16-I-1942, pág. 5.**

Es curioso el caso de esta bella e inteligentísima actriz, que nació como tal en el teatro y debe, sin embargo, su popularidad a sus actuaciones cinematográficas. Había para el público, pues, el interés de ver a Josita hacer en teatro la obra de Pilar Millán Astray *La tonta del bote* después de haberla aplaudido en la pantalla. Este interés se tradujo en una gran afluencia de público, que fue conquistado de modo fulminante por la joven y bella actriz, que no sólo dice y hace con arte y con aplomo, sino que muestra una personalidad muy interesante: es una gracia, fina, traviesa, de ingenua moderna que no se da con frecuencia en nuestro plantel de artistas.

Armando Calvo hace con ella una excelente pareja: riman los años y las maneras y llevan como fondo una compañía muy bien elegida, en la que hay artistas del arte y la categoría de Eloísa Muro. El público, ganado por los actores, aquilató los positivos méritos de la representación y lo demostró en constantes y prolongadas ovaciones.

**«Teatro. Zarzuela: Presentación de Josita Hernán», *Arriba*, 16-I-1942, pág.3.**

Con el ya famoso sainete de Pilar Millán Astray titulado *La tonta del bote* se presentó ayer la compañía de comedias de Josita Hernán. Josita, ya muy conocida de nuestro público en la interpretación de este papel realizó una vez más su cometido con verdadero y personalísimo acierto. Los matices de este personaje, difícil, así como las diversas etapas de superación humana, que van surgiendo a lo largo de la obra, los consiguió con gran maestría.

Con Josita actúa de primer actor el joven galán Armando Calvo, que encarnó el papel de Felipe con mucha discreción y naturalidad. Y con éstos, Eloísa Muro, Margarita Larrea, María Victorero, Pilar Guerrero y los señores Espantaleón –tan buen actor como siempre–, Soto, Pascual, Tejero, etc., muy a tono con el ambiente del sainete.

Esta nueva representación de *La tonta del bote* ofrecía la novedad de los bailables, que con la misma música con que fueron llevados a la pantalla son ahora traídos a la comedia para mayor lucimiento de sus intérpretes. Josita Hernán y Armando Calvo que lo hicieron con elegancia y acierto. La obra fue muy aplaudida.



**A., «Teatros. Zarzuela. “La tonta del bote”», *Hoja oficial del lunes*, 19-I-1942, pág. 2.**

Con el graciosísimo y bien observado sainete de Pilar Millán Astray, *La tonta del bote* debutó en el teatro de la Zarzuela. Josita Hernán, que de un salto se ha hecho primera actriz. La protagonista de *La tonta del bote* le va muy bien a esta joven artista y así en triunfo fue [ilegible]. A él contribuyó la discreción de todos sus acompañantes, entre los que destacaron Eloísa Muro, María Victorero, Armando Calvo y Juan Espantaleón.

La primera jornada, pues, de esta compañía no pudo ser más triunfal. Esperaremos las siguientes para hacer justicia a los méritos de este nuevo astro de la escena que, según dicen, es la joven y muy simpática, Josita Hernán.

**RÓDENAS, Miguel, «Informaciones teatrales. Reposición de “Retazo” en la Zarzuela», *ABC*, 21-I-1942, pág. 14.**

Sentíamos curiosidad por calibrar el valor artístico de Josita Hernán, dama joven con temperamento de ingenua, que hizo su debut en la Zarzuela, con *La tonta del bote*, hace unos días.

Nos dio la sensación, interpretando la protagonista del sainete de Pilar Millán Astray, de que nos hallábamos ante una actriz de grandes posibilidades escénicas, de horizontes artísticos bien dilatados y definidos por un criterio escénico flexible, acomodaticio, fino e intuitivo para desempeñar cualquier personaje de esas características por muy erizado de dificultades que este. Y, efectivamente, la impresión primera no quedó defraudada.

Anoche, en la comedia de Darío Nicodemi, *Retazo*, Josita Hernán, en un papel de no fácil logro por la sencillez o casi simpleza de una psicología humilde y humana, que es la de esa muchachita cargada de amor y de abnegación, muy a lo *Marianela*, se mostró como una actriz de altos vuelos, a quien el estudio y la intuición, el maíz, el detalle y la seguridad de prestar bríos de veteranía en la escena. Valoró sus reacciones —las de pasión y pena— con un sentido y una lógica profundamente humanos. También Armando Calvo, en el tipo de Carlos, cuajó un trabajo lleno de naturalidad espontánea, de certeros atisbos, que están a punto de situarlo o ya le han situado en la línea de los primeros galanes de nuestro teatro.

[...] La obra, excelentemente apuntada, y decimos esto —y lamentamos ignorar el nombre del apuntador—, porque ya es hora de sacar del anonimato a esos hombres

abnegados, que tanto contribuyen desde su concha al éxito de muchas comedias que no llegan a la memoria de quienes las interpretan.

**CRESPO, César, «Teatro. Zarzuela: “Retazo”, de Darío Nicodemi [sic]», *Arriba*, 21-I-1942, pág. 3.**

De las obras más ligeras del famoso dramaturgo italiano es ésta, repuesta anoche en el teatro de la Zarzuela por la compañía de Josita Hernán, según versión española de J. Fernández de Córdoba. Un amor piro, de muchacha humilde –muy bien personificado por Josita–, hacia un joven ingeniero que en la miseria vive en compañía de su amante es la llama alrededor de la cual gira esta comedia. Mientras los proyectos del ingeniero se consolidan o no, un amigo de éste, de buena posición le ayuda con regalos periódicos. Y al iniciarse el fallo de una de estas entregas, es la muchachita de la calle la que, desprendiéndose de lo único valioso que posee, otorga a su amor, oculto, la ofrenda que le salvará momentáneamente de la necesidad. Así, entre celos y bromas, va pasando la comedia, apareciendo en el segundo acto una relación entre el ingeniero y la mujer del amigo dadivoso, que lejos de ser dramática para el cónyuge repudiado, éste lo ve con cierta complacencia, e incluso les da ocasión para que las entrevistas sean, en lo posible, lo más fructíferas. Pero todo es amor de verano. Todo se disipa no sabemos cómo, y al tercer acto, simple y rápido, nos ofrece el desenlace de la huida de la amante primitiva, y en la casa del ingeniero, donde éste prepara un viaje al norte de África para colmar sus planes técnicos y mercantiles, queda la muchacha humilde, aguardándole entre lágrimas y amor con un maestro de escuela viejo que la enseña Geografía para vivir mejor sus nostalgias...

La comedia, hecha con cierta habilidad, aunque en ocasiones recurre a procedimientos un poco ingenios, tiene algunas escenas un poco desconcertantes, y si se quiere inesperadas, en el segundo acto. Darío Nicodemi, si bien es italiano, vivió gran parte de su vida en Francia, e incluso en este país fue donde por primera vez se estrenaron sus obras. Tal vez esto influyó mucho en algunas de sus obras, y así, en *Retazo*, nos deja ver con alguna indolencia ese personaje del amigo, poco grato en estas latitudes.

En la interpretación de la comedia, ¿? De Josita Hernán, que, como decimos, hizo el papel de joven inocente con gran esmero, actuaron Armando Calvo, un poco exagerado en sus gestos y ademanes, sobre todo en tiempos que no tienen el menor dramatismo; Juan Espantaleón, muy bien en su papel y muy justo en sus matices; Eloísa Muro, la señorita Cortijo, etc. La comedia fue muy aplaudida.

**SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «“Retazo”, de Nicodemi [sic]. Traducción del señor Fernández de Córdoba», *El Alcázar*, 21-I-1942.**

Muchos años hace que *Retazo* debutó con su ligereza y atrevimiento de lances y situaciones al público de Madrid. La obra pone de manifiesto el ingenio del autor italiano, puesto a servicio de una empresa intrascendente muy del gusto francés, pero siempre con una técnica irreprochable, bien ostensible en el segundo acto, escrito de mano maestra. La interpretación, en conjunto, fue buena. Josita Hernán dijo y expresó bien su papel. Armando Calvo abusó de ademanes inútiles, aunque en ocasiones consiguió la difícil naturalidad. El señor Espantaleón dio vida a su cometido: fue el mejor. Eloísa Muro hizo exageraciones inútiles, llenando el escenario de gritos y grititos innecesarios. La señorita Cortijo, discreta. Puede mejorar su actuación, pues parece que tiene condiciones para ello. Y nada más queda por consignar de una reposición que no vamos a descubrir ahora como no sea decir que los aplausos a los intérpretes fueron constantes y merecidos. Los decorados de Giovanni, bien en el proyecto. La realización pecó por pobreza.

**CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Zarzuela. “Retazo”. Comedia de Darío Nicodemi [sic], adaptación de A. J. Fernández de Córdoba», *Ya*, 21-I-1942, pág. 5.**

Son numerosas las comedias que tienen por personaje central y por tema fundamental la mujer nacida en los bajos fondos sociales, no contaminadas por el ambiente, y que conservan, con la inocencia, un sentido recto; espontaneidad o ingenuidad no constreñida por la educación y el estudio de las reacciones de ¿? Criatura al ponerse en contacto con la sociedad.

Hay en todas estas escenificaciones, unas veces declaradas y otras de manera tácita y aún desconocida por el propio autor, un como reflejo del mito de *Pígmalión* puesto que casi siempre la mujer es como materia plástica en las manos del hombre que da con ella, la educa y la moldea.

En esta antigua obra de Nicodemi se da la originalidad de que la idea de *Pígmalión* está de tal modo amortiguada, que el hombre no es el plasmador, sino más bien un espectador admirado de la criatura, que no por voluntad extraña, sino por influencia impensada de un amor casi presentido, se auto educa y se completa a sí misma.

Hay, pues, en el personaje central, una simpática sencillez que se transmite a toda la obra, graciosa en tipos y en acción, a través de la cual se define el tipo a rasgos amplios, que no excluyen los detalles y las notas de carácter.

Es comedia muy a propósito para una actriz joven, y Josita Hernán han aprovechado el tipo maravillosamente. No sólo lo ha visto en toda su amplitud psicológica, sino que lo ha interpretado y lo ha marcado con seguridad y aplomo magníficos; no se ha perdido en una acumulación de detalles exteriores, a que tanto se prestan estos papeles, sino que lo ha fijado con seguridad tal, con tan sobrio aplomo de actriz, que sin restarle nada de lo preciso, incluso de lo de adorno, ha atendido a la hondura psicológica, reclamante expresión.

Todos los personajes tienen humanidad, y de marcarla primorosamente se encargaron Eloísa Muro, que acentuó el tipo de mediana actriz –en la obra se entiende–, con su gracioso tono caricaturesco, Conchita Cortijo, muy a tono con la obra. Juan Espantaleón, dueño completo de un personaje magnífico, que matizó con unas notas de humor y Erasmo Pascual, que en una sola escena dejó un tipo hecho y una lección, de buen actor.

La pintura de unas variedades femeninas, rebajan el tono gracioso, fino y elegante de la obra, que fue escuchada con verdadero gusto con frecuentes aplausos para los intérpretes.

**C., «Arriba el telón. Josita Hernán, en “Retazo”», *Dígame*, 27-I-1942, pág.2.**

Josita Hernán ha hecho una nueva y brillante demostración de su calidad de gran actriz en la interpretación de la comedia de Darío Nicodemi, adaptada a nuestra escena por A. J. Fernández de Córdoba, *Retazo*.

*Retazo* es obra de muy varios y muy complejos matices. Solo una artista de tan intensa sensibilidad y de tan estudiosa y reflexiva preparación puede obtener esa espléndida síntesis que la señorita Hernán logra en el papel eje de la comedia.

Josita Hernán, en *Retazo*, como anteriormente en *La tonta del bote*, fue ovacionadísima y muy felicitada. El camerino de Josita es un constante agasajo de plácemes.

Al lado de la protagonista de *Retazo* dieron una esmerada interpretación a la comedia de Nicodemi los demás artistas de la Zarzuela. Muy destacadamente, Armando Calvo, a quien vemos esta temporada mucho más seguro de sí que el año pasado. Y muy en primera línea también Eloísa Muro, que hizo con mucha gracia el tipo, nada agradecido, del amor nefando. Concha Cortijo, Espantaleón y Erasmo Pascual completaron discretamente el corto reparto.

**CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Zarzuela. “La chica del gato”», *Ya*, 1-II-1942, pág. 2.**

La antigua comedia de Arniches, mezcla de sainete y de comedia, tiene el acierto magnífico, independientemente de lo simple de desarrollo, de conservar la exposición de tipos sainetescos, con visión pura de sainete, a todo lo largo de la obra, y de aquí surge un interés diverso del interés del asunto, que se adjunta a él y le da fuerza constante. La verdad de estos tipos, en los que se dan notas de caricatura, de sentimentalismo o de ambas cosas a la vez, la hacen indicadísima para un conjunto de compañía. Como el de la Zarzuela lo es, y excelentísimo, la representación fue algo primoroso, medido y justo.

Josita Hernán, afortunadamente repuesta de la enfermedad que la ha tenido alejada de la escena, derrochó, sobre un fondo innegable de verdad artística, gracia, travesura, emoción y coquetería, con una facilidad y un aplomo magnífico. Margarita Larrea dio en toques sobrios la indolencia de un personaje americano, muy bien visto. Juan Espantaleón hizo de manera insuperable un alemán, en el que acentuó de manera y caracterización; fue algo perfecto, Soto muy gracioso, y Erasmo Pascual demostró la enorme cantidad que hay en él en dos tipos magníficos.

Muy bien María Victorero, Conchita Cortijo, Rafaela Aparicio y Ricardo Urrutia. Hubo un lleno completo, muchas risas y muchos aplausos.

**«Teatro. Zarzuela: Estreno de “¡Cariño!”», *Arriba*, 14-II-1942, pág. 3**

Cuando una comedia que pretende ser cómica e intrascendente carece de alguna chispa de ingenio o de humor, el espectador no puede poner lo demás por su cuenta. La comedia, pues, le aburre. La comedia estrenada anoche por la compañía de Josita Hernán pertenece a ese género ligero, en el que no existe la menor luz que ilumine un poco las entradas de los personajes, ni tampoco les avive su existencia teatral. Comedia floja, sosa y un poquitín confusa, en ese ir y venir del cariño y de «los medios millones». Desde la portería, en donde tienen deber de asistencia tanto los inquilinos de la casa, hasta el salón de un piso de ésta, los personajes entran, salen, ríen y dicen a placer. Buenos corazones latén en todos ellos: la bondad de la hija del portero culmina en doradas nupcias, y el descarrío de un joven entra en rieles de miel...

Josita Hernán hizo con verdadero cuidado su papel. Juan Espantaleón sacó al máximo partido, Armando Calvo, en un papel totalmente desvaído, discreto. Eloísa Muro, María Victorero, Conchita Cortijo, etc., aparecieron poniendo su mejor voluntad.

El autor de la obra, Sr. Quintero, saludó en todos los actos.

**CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Zarzuela. “Cariño”, comedia de don Antonio Quintero», *Ya*, 14-II-1942, pág. 5.**

Comienza el autor de manera franca, desenfadada, amplia y segura con la risión sainetesca de una portería hecha con gracia y detalles de una observación: pero seguro, como buen sainetero, de que esos elementos no son suficientes para mantener el interés de tres actos, da un paso a la acción, dan con ella entrada en la escena a tipos de otro medio social, y sólo con ello el sainetero se va cohibiendo, perdiendo libertad, llevado de la preocupación tan corriente de que el sainete sólo recoge costumbres populares, cuando son la continuidad de la manera y del concepto, aunque la categoría social de los personajes se hubiera elevado, habría tenido motivos teatrales distintos del de acumular personajes poco definidos que aportan muy poco al conjunto de la comedia.

Con el arranque sainetesco no se ha conseguido más que marcar un índice de verdad, con el que chocan de manera más llamativa los caprichos, las huidas de la verdad con que se quiere dar fuerza de intriga y de interés a una acción tan sencilla y conducida con tal ingenuidad, que se escapa hacia el desenlace, hacia el final del segundo acto, con lo que se da el caso curioso de que un incidente de la acción se utilice para acción principal de todo un acto, en el que se explican cosas que no pregunta el público porque, entusiasmado con que triunfen los personajes simpáticos, olvida las derivaciones que pueda tener para los demás.

Y la simpatía, el afecto y la estimación hacia los personajes buenos y cordiales, que afortunadamente abundan, es la emoción principal de la comedia, emoción gratísima poco frecuente. Esto y la limpieza absoluta de todos los momentos hacen más amable la comedia y ese efecto aumenta con la interpretación, en la que Josita Hernán interpreta, detalla, humaniza y anima con gracia y feminidad el tipo de la porterita enamorada del señorito; el señorito, que es Armando Calvo, y es, por tanto, seriedad, flexibilidad y emoción. Eloísa Muro dio una magnífica visión momentánea de los tipos mejor visto de la obra. Espantaleón derrochó gracia, detalles y observación en un pionero inimitable. En el conjunto destacaron Margarita Larrea, María Victorero y Erasmo Pascual, dentro de una nota cuidada. El público siguió complacida la obra, aplaudió y solicitó la presencia del autor.

**RÓDENAS, Miguel, «Informaciones teatrales. Estreno de “¡Cariño!” En la Zarzuela», *ABC*, 14-II-1942, pág. 19.**

En esta comedia de Antonio Quintero, que tiene personajes y situaciones de sainete, hay también un ascensor que funciona con toda regularidad, cosa que, por desgracia, no suele suceder siempre en los ascensores auténticos. Vaya, pues, mi aplauso al maquinista. Los encargados de este servicio tan necesario son unos porteros –padre e hija– que, celosos de él, lo cuidan tanto, que lo gran, la pequeña con su tierno corazón y el padre con sus marrullerías, ascender hasta el piso principal donde vive la propietaria del inmueble. Una vez en el departamento de la dueña de la casa comienzan a ocurrir las cosas más arbitrarias y sorprendentes que imaginarse pueden. Bien es verdad que antes, la portería se hallaba convertida en un gabinete de recepción y allí en aquel modesto lugar, depositaban sus intrigas todos los inquilinos de la vivienda, sin presumir de categorías. Pero, en fin, entre las paredes de una habitación de doña Blanca, vemos a ésta fraternizar con su subordinado, ofreciéndole champán y prestándose a guisar en colaboración unas sopas que, según ellos, van a estar «como para chuparse los dedos».

Con estos ingredientes, un muchacho, cuya conducta respecto al robo de un cheque no aparece muy clara, la tía, demasiado condescendiente, y la chica del portero, que es más lista que el aire y más generosa que un campo de espigas, Antonio Quintero ha confeccionado su comedia, de la que, en su fuero interno, el afortunado, gracioso e inteligente autor de *Los caballeros* y *Sol y sombra*, no debe estar satisfecho. Sabemos de sus posibilidades teatrales, sobre todo de obras de vitola y estilo andaluces, de su talento y habilidad para manejar los muñecos, y esperamos de estas cualidades la comedia que, sin duda, ha de lograr en plazo próximo.

Josita Hernán, muy desenvuelta e insinuante en las intervenciones que le proporciona su extenso papel, y con ella actuaron muy discretamente Eloísa Muro, la excelente actriz que fue aplaudida en un mutis, María Victorero, Conchita Cortijo, Rafaela Aparicio, Maruja Asquerino, Armando Calvo, Espantaleón, Fernando La Riva y demás elementos de la compañía. Antonio Quintero recibió aplausos del público desde el escenario al final de los actos.

**A., «Teatros. Zarzuela. “Cariño”», *Hoja oficial del lunes*, 16-II-1942, pág. 2.**

Seguimos en la creencia de que en don Antonio Quintero hay un excelentísimo sainetero. Gran observador de tipos y costumbres, los lleva a la escena con variedad de garbo y certera arquitectura teatral. Lo malo es que el señor Quintero fluctúa siempre

cuando escribe alguna obra, y del sainete salta a la comedia y de la comedia al melodrama con el mismo asunto y los mismos personajes, desquiciando aquel y haciendo que estos pierdan la silueta magnífica con que los traen al presentarlos sus escenas de sainete perfectamente vistas y medidas. Así ocurre en *Cariño*, donde hay un primer acto gracioso, ligero y bien construida, de verdadero sainete, para luego dar en una comedia totalmente huérfana de realidad, falta de interés y en la que se acumulan excesivos incidentes episódicos que despistan al auditorio y hacen perder el agrado con que se escuchan las escenas de exposición. No obstante, y como el señor Quintero es un autor ingenioso, aquí y allí relucen las chispas de su gracia y se rompe la monotonía de una acción fatigosa con [ilegible]. Verdaderamente oportunos y que mueven [ilegible]. El público aceptó la comedia con aplausos constantes. La representación, excelente por parte de Juan Espantaleón: los demás, discretos, pero sin pasar de eso.

**RÓDENAS, Miguel, «Informaciones teatrales. Estreno de “Fino Lerma” en la Zarzuela», *ABC*, 7-III-1942, pág. 12.**

No puede ser más bella ni más edificante la idea que José de la Cueva, periodista notable y comediógrafo de fino temperamento ha intentado desarrollar en su comedia *Fino Lerma*, estrenada anoche en la Zarzuela. El sentido humano, la generosa teoría de la obra se halla sujeta a distinto y contrapuesto concepto que de la vida tienen dos seres, alejados entre sí por dos conductas dispares y antagónicas, pero unidas al mismo tiempo por el hilo invisible y entrañable de la sangre. Fino Lerma hace una vida licenciosa, casi de escándalo, y es normal y loable que el hombre en situación de viudez tuviera alejada de su lado a la hija inocente para evitar el mal ejemplo. De otra parte, la muchacha, instinto granado de mujer, el salir del colegio inopinadamente se propone poner orden moral en la vida desordenada de su progenitor.

Estos son los dos puntales básicos, las dos columnas fundamentales que sobrellevan todo el peso de la comedia. Sobre ellas descansan la lógica y la razón de estos dos tipos que tienen calidad humana: es decir, que proceden en el teatro como procederían en la vida. Sus reacciones, sus sentimientos, incluso la conciencia de cada cual, está sofrenada, desde distintos puntos de vista, por idéntico anhelo.

Sin embargo, el autor, después de haber aquilatado bien la psicología de ambos personajes en trinidad feliz con Mojama, apodo que lleva el viejo ex torero, que ahora sirve de ayuda de cámara y consejero al rico propietario de reses bravas, parece titubear en la trayectoria que ha de seguir la comedia y desvanece su mérito, abogando por



personajes secundarios, a quienes falta normalidad y consecuencia en sus acciones. Así, por ejemplo, no es natural la actitud que observa José María Viñas, el escultor, cuando, después de haber demostrado su hombría al defender a Susana Lerma de los agravios que le infieren los juerguistas, vuelve a la casa de la muchacha, dando pruebas de una frivolidad y ligereza desconcertantes. Tampoco es lógico el gesto de la tía de Susana al enseñar la fotografía al fontanero, que entra silbando en la mansión señorial como Pedro por su casa.

La desorientación del comediógrafo a partir de este punto llega también al público en el tejer y destejer del parentesco que puede unir a aquellos muchachos que, al conocerse, sintieron el chispazo del amor, y la consanguinidad que tuvieron o no sus progenitores.

Parece inútil decir que la comedia está pulcramente escrita, como cumple a la ágil pluma de José de la Cueva, y que hay situaciones muy teatrales y frases ingeniosas. Las decoraciones, muy apropiadas al ambiente. Los intérpretes pusieron a contribución de la obra sus mejores deseos. Josita Hernán, Juan Espantaleón, Fulgencio Noguerras, Lusita Barrios, Armando Calvo, Lola del Pino, Rafaela Aparicio y Margarita Larrea nos convencieron de su excelente calidad artística.

José de la Cueva escuchó muchos aplausos al final de los dos actos primeros desde la escena y algunas muestras de impaciencia al descender el telón en el último.

**CRESPO, César, «Zarzuela: estreno de “Fino Lerma”», *Arriba*, 7-III-1942, pág. 3.**

Que vayan ganando terreno dentro de nuestro teatro los problemas de padres desconocidos y de hijos que ignoran su procedencia, y que todo se arregle al final del tercer acto para que los que creyeron ser hermanos en cierto momento no lo sean en el instante determinado, nos parece ya un poco lánguido. Y decimos esto con cierta pena, porque si se hubiese tratado de otro autor que, desconocido los caminos del arte, hace brotar de su analfabetismo eso que él, en su cercano horizonte, cree que es originalidad e ingenio, hubiéramos terminado las líneas de esta crítica aquí: pero por tratarse de un literato como es don José de la Cueva nos duele que sus caminos de fina inteligencia los tuerza o los abrevie para acercarse a un público o para hacer fácil el aplauso.

Porque el teatro pasa en estos momentos por caminos áridos, a los cuales van llegado manos inexpertas e inconscientes, y sin darse cuenta —o dándose— están haciendo un daño al modo de pensar y de sentir al pueblo español, es por lo que hay que dignificarlo

con alientos llenos de pasión y de altura. Ya sabemos que esto no se logra con buena voluntad. Ya sabemos que esto no se logra con estudio sólo. No vamos a pedir el *Hamlet* cada día, ni el *Segismundo* todas las noches. Creemos, sin pedantería, que existe un teatro que el pueblo y la sociedad necesitan, y que puede dársele con gracia, con brevedad, con orden, sin alardes –tan perjudiciales– de originalidad. ¿A qué ir derivando hacia esos efectos melodramáticos que el espectador adivina antes de que salga la carta salvadora? Don José de la Cueva, que conoce el teatro, que tiene una larga experiencia teatral, hace mal en otorgar esas concesiones a un público inocente para codearse –y esto es lo grave– con esos autores de descarado y pernicioso analfabetismo, que desena que pase el tiempo y tener muchas comedias para conseguir con su descarada paciencia que algún día se les pueda redimir por el número de títulos o de representaciones.

*Fino Lerma*, la comedia estrenada anoche en el teatro de la Zarzuela, pudo ser una comedia digna y clara, y por su decoroso diálogo e iniciación haber pasado a la historia del teatro correcto; pero su desarrollo, a fuerza de intriga inocente, la hizo naufragar, y el público, en el segundo y tercer actos, mostró su descontento.

Josita Hernán, Armando Calvo, Fulgencia Noguerras, Juan Espantaleón, Conchita Cortijo, etc., dieron a sus papeles una interpretación discreta.

**«“Fino Lerma”, de don José de la Cueva», *El Alcázar*, 7-III-1942, pág. 2.**

José de la Cueva es un autor teatral que, dado pruebas ciertas de su valía y costumbres al éxito en repetidas ocasiones, desde *Aquí hace falta un hombre* hasta la penúltima obra estrenada. Escritor limpio, fácil y siempre dentro de las normas esenciales de la dignidad escénica, no ha hecho concesiones. Ayer en un primer acto de limpia factura, en el que no hay otro reproche que aquella situación que crea con la exhibición de una prenda íntima, nos dio a conocer un prólogo en el que se adivinaba una buena comedia. La tesis era la redención de un padre merced a la presencia y ayuda espiritual de su hija, que no quiere hacerse solidaria de las culpas de su progenitor, ni sufrir sus consecuencias, aunque para ello tenga que sacrificar sus más caras afecciones. En el segundo y tercer actos la acción se convierte en rápido –en los efectos, no en el desarrollo– guion cinematográfico y el cúmulo de situaciones y reacciones psicológicas sin sentido fundamento ni clara finalidad hace perder el interés que se hizo patente en el primer acto.

Sobre todo, los personajes, sobresale el llamado Mojama. Bien perfilado espiritualmente y bien traducida su personalidad en el lenguaje: él elogia a la mano que lo creó. Si la comedia pierde intensidad según va transcurriendo, a pesar de la acentuada

emotividad que le ha sido impuesta, es por afán de «llegar» cuanto antes al espectador, debido al equivocado temor de que un desarrollo lógico y medido pasara desapercibido. La interpretación también fue causa de que se perdieran muchas calidades. Josita Hernán, a veces por imposición y la mayoría por gusto propio, desdibujó el tipo prometido en frases, dicción y ademán. Armando Calvo, en el segundo acto, dio una versión bien distinguida de la que nos prometía en el primero. Acusó demasiado dinamismo. El resto, cumplió. Mención especial merece Espantaleón. Nos ofreció una lección de buen actor en naturalidad y en fluir gracia expresiva, sin caer en recursos de fácil efecto. El autor recogió aplausos al final de cada acto.

**C. DE C., «Autores y escenarios. Zarzuela. Estreno de “Fino Lerma”, comedia en tres actos, de José de la Cueva», *Madrid*, 7-III-1942, pág. 8.**

La verdad del ambiente copia el hogar de un rico cosechero y ganadero andaluz, cuyo señoritismo de viudo alegre se desliza entre la alcurnia santuaria y la juerga diaria. Hay una hermana solterona, insignificante y conformista, y un mayordomo, entre chambelán y aperador. Hay una hija, educada en colegio prócer, que viene al cabo de los años, al paterno hogar. Y un coro de juerguistas de cuota, que invade el hogar paterno, con sus licencias licenciosas. Del contraste entre la educanda y los ineducados, surge el interés y de los caracteres antípodas entre la hija y el padre viene el conflicto. La hija animosa por rescatar al padre; el padre, sin ánimo ni voluntad para dejar de vivir su vida. Todo lo demás, es anécdota. Unas veces, rápida y clara, firme y lógica. Otras, lenta y confusa, aleatoria, y que desconcierta al público. El público gustó las calidades de finura y pintura, en algunos momentos, y en otros –sobre todo en el último acto– dio muestras de impaciencia. De los intérpretes, Espantaleón, adueñado del mundo exterior, fue por ello dueño del público.

Josita Hernán, desde la morada interior, en el mundo anímico, operó con inteligente visible esfuerzo, ya que el papel rebasa los habituales e ingenuidad dinámica y entra en los singulares de profundidad dramático. Ello, no obstante, supo intuirlo y afrontarlo con resolución, y en algunas escenas con lucimiento. Noguera, seguro, aunque en ocasiones opaco, dio una versión certeza. Margarita Larrea, aceptable. La doncellita, Ángeles Guerrero, puso cátedra de coquetería y mohines. Mención especialísima, entre los varones, Armando Calvo, que revela una comicidad extraordinaria y una naturalidad estupenda. Los demás, tanto damas como caballeros, tributaron, en partes proporcionarles, su afán de cumplir.

**J.M.<sup>a</sup>C., «Teatro. Zarzuela. “Fino Lerma”, de don José de la Cueva», *Ya*, 7-III-1942, pág. 5.**

Fino Lerma es un cosechero y ganadero jerezano, ya maduro, que vive en Madrid los años de una viudez agitada por el rastro de antiguas pasiones, al que aún va añadiendo nuevas aventuras amorosas. A su casa llega, inesperadamente para el padre, la hija a quien prudentemente apartó, internándola en el colegio de Loreto, de Gibraltar. Esta hija, bajo cuya aparente ingenuidad se mueve la sagacidad, el ingenio, la gracia y la viveza de la casta, va a representar para él la fuerza avasalladora de la conciencia, sin acusaciones ni asperezas, y ha de lograr con suave intrepidez, después de hacer brotar cuanto en el padre había de espíritu de rectitud y humana ternura, su regeneración.

Planteado así el problema fundamental de la nueva comedia de José de la Cueva, en un primer acto de excelente arquitectura, que el público siguió con gran expectación, ganado por la gracia y el ingenio del diálogo, la acción se multiplica en los dos sucesivos con una serie de peripecias, de carácter melodramático en las mismas, pero que el autor tan sólo utiliza como trama en que apoyar las consiguientes reacciones psicológicas, que constituyen la línea argumental de la obra, con las que busca t logra prender el interés del espectador. Empeño de mucho riesgo, del que José de la Cueva ha logrado triunfar con la finura en el retrato de los caracteres, la calidad del lenguaje y el conocimiento de los resortes de la escena. Si algunas situaciones están tratadas quizá con excesiva lentitud, muchas han conseguido llenar de una emoción que fluye limpia e irresistible hasta adentrarse en los espectadores.

De la interpretación destaquemos en primer lugar, a Espantaleón, magnífico en un soberbio tipo de viejo mayordomo, el mejor visto quizá de la comedia; a Josita Hernán, agilísima en el papel de la hija, erizado de dificultades por el constante contraste entre la profundidad de su carácter y la afectada ingenuidad de que ha de valerse para conseguir sus propósitos, y a Fulgencio Nogueras, que hizo el suyo con la justeza y la entonación a que su buen arte nos tiene acostumbrados. Armando Calvo, exagerado evidentemente en algunos momentos y excesivamente frío en otros. Bien Margarita Larrea y el resto del reparto. Obligado por los aplausos, el autor salió a saludar repetidas veces al final de los tres actos.

A., «Teatros. Zarzuela: “Fino Lerma”», *Hoja oficial del lunes*, 19-III-1942, pág. 2.

El excelente escritor que es don José de la Cueva ha logrado una buena comedia, pero ha malogrado una gran comedia definitiva. Una de las cosas que más pesa en la actualidad, y a título de lastre engorroso para nuestra producción dramática, es el pie forzado con que la mayoría de nuestros autores conciben y trazan sus producciones escénicas. ¿Qué la compañía de tal teatro tiene con primera figura a un insigne actor? Pues ya es sabido: todas las obras que se presenten en tal teatro tienen que estar ¿? A base de un gran papel confiado a ese primer actor, aun cuando el asunto no requiera capital intervención del galán o del actor de carácter en cuestión. ¿Qué a la cabecera de la lista de la compañía del teatro sonde se va a estrenar figura una ingenua? Pues ya es sabido también que todas las obras que se representen en ese teatro girarán en torno a una figura escénica confiada a una damita especializada en el sector de la ingenuidad.

Decimos esto porque *Fino Lerma*, nosotros, desde las primeras escenas, vimos una gran comedia, polarizada en la presencia y acción dramática inherente a un actor de carácter en el que se delineasen reciamente los trazos descriptivos de una personalidad tan humana en nuestro país como es el señorito ya entrado en años, marchoso, guapetón, rumboso, dicharachero, alegre y capaz de todas las excelencias y todas las perversidades, con tal de que le cumplen a su concepto esencial de la vida, que no es otro que el de pasarlo lo mejor posible. Fino Lerma encarna este tipo tan castizo del prócer ganadero, cosechero, hombre de trueno, tenorio a la moderna, superficial en los gestos, prendado de sí mismo y atento no más que a vivir y a triunfar entre una corte de admiradores de ambos sexos, por sus dádivas, por sus prensas personales, simpáticas y por su concepto optimista de la vida. Pero ésta, no tarda en ofrecerle el contraste fatal, y al lado de su bulla y su tronío se presenta al conflicto de la paternidad y con él las consecuencias de la vida alegre, ligera y desaprensiva y bastante ayuna de sentido moral y concepto exacto de la responsabilidad social. Presentado este tipo, que es el que encarna, por cierto, un poco desabridamente, el actor señor Noguera, repetimos que, habida cuenta de los méritos y talentos literarios de don José de la Cueva, nos dispusimos a gozar del supremo debate de una verdadera comedia de fondo, con un tipo interesante y una acción dramática perfectamente lógica y oportuna. Más ¡ay!, que a la cabecera de la compañía actual del teatro de la Zarzuela no figura un nombre de varón, sino un nombre femenino.

La primera actriz es una damita de las que suelen llamar «tipo ingenuo», apta para incorporar chiquillas con gracejo, con desenvoltura, con ingeniosidades y travesuras; pero

no más que esto. Cómo y porqué esto es así, *Fino Lerma* basculó hacia la primera figura de la compañía y se centró la acción dramática en la hija del «padre guapo» en lugar de circunscribirse al conflicto que a [ilegible], como Don Juan en ocaso y padre de un capullo de mujer, no se le presentaba. Y, naturalmente, ya no le bastó al comediógrafo circunscribirse a la verdadera acción del conflicto y a la natural y atractiva exposición de la psicología del hombre en cuestión, sino que puso en primer plano a su hija, y para sostener el interés dramático entremetió otro nuevo conflicto, que, por desgracia, fue el de siempre: el tan manoseado, traído y llevado en estos últimos tiempos de la posible ligazón fraterna de dos jóvenes que se quieren y parece que han de ser hermanos, aun cuando en teatralidad nadie, ni el más ingenuo de los espectadores, cree en tal parentesco. Y como el conflicto es falso, y no es nuevo y, además, nadie cree en él, pues resulta que la comedia maravillosamente planteada en un primer acto digno de verdadero encomio por su destreza, agilidad e interés, cae en el acervo de una situación que bordea lo melodramático y que sólo se salva de caer de lleno dentro de su género, en gracia si buen gusto característico de don José de la Cueva.

Esto, no obstante, es de justicia consignar que el público que no apetece demasiadas complicaciones psicológicas y artísticas, y que es [ilegible]. Tan sólo con que se le ofrezcan momentos de interés, aun cuando no tengan sólida raíz de humanidad, aceptó de pleno y con aplausos muy calurosos los tres actos de la obra, que llegó, con el asentimiento de la mayoría, a puerto triunfal.

Creemos que *Fino Lerma* tendrá gran asistencia de público durante muchas noches. Pero nosotros, a pesar de ese éxito indiscutible, lamentamos el que una vez más se haya perdido para la historia de nuestro teatro y gloria de un esclarecido dramaturgo ocasión para hacer una verdadera comedia dramática, digna no sólo dar la aprobación encomiástica de los que en el teatro buscan algo más que un pasatiempo a flor de alma.

**C.P.C., «Los Teatros. Comentario del día», *Amanecer*, 29-IV-1942, pág.2.**

De no tener el convencimiento pleno de la enorme sugestión que ejercen en las juveniles cabezas los artistas que se han asomado alguna vez a la pantalla, lo hubiéramos adquirido estos días ante el espectáculo que a la vista del público se ofrece a todas las horas del día ante las puertas de un hotel y del escenario de un teatro. Docenas de muchachitas, que en su mayor parte no llegan a los diez y ocho años, pugnan por entrar en ambos locales, para ser recibidas por la joven actriz protagonista de varias películas, y tanto por verla de cerca, como por hacerse con una fotografía suya dedicada. Pero la cosa

no queda ahí. Cuando la joven artista hace su aparición ante el grupo siempre numeroso de sus admiradoras, las manifestaciones de entusiasmo adquieren caracteres de verdadero frenesí. No negamos méritos a la artista que causa con su presencia tales conmociones en los corazones de las chicas, pero sí sentamos afirmación de que el homenaje que diariamente se le ofrece se debe exclusivamente al hecho de su actuación en la pantalla y sin tener para nada en cuenta sus condiciones de actriz de la escena. [...]

**M. A., «Los Teatros. Principal. Pilar Millán Astray, en Zaragoza», *El Heraldo de Aragón*, 7-V-1942, pág. 2.**

Josita Hernán presentó ayer una vez más *La tonta del bote*, con el teatro lleno en ambas funciones. Josita Hernán ya no podrá prescindir de este título, que le proporcionó un éxito personal en la pantalla y una popularidad que se refrenda en el escenario, como ha podido verse ahora nuevamente. Y ayer recogió las ovaciones con Josita y demás intérpretes la autora de la comedia, PMA, llegada a nuestra ciudad para dirigir los ensayos de una nueva obra que le estrenará Josita Hernán, a la que puede estar agradecida la popular escritora. *La tonta del bote* tiene asegurada la vida por todo el tiempo que quiera la gentil artista.

**M. A., «Los Teatros. Principal. “Cariño”, estreno», *El Heraldo de Aragón*, 8-V-1942, pág. 3.**

El público de Josita Hernán aceptó complacido la obra de Antonio Quintero que lleva el título de *Cariño*, y aplaudió al final de los tres actos, después de reír algunas escenas y de celebrar frases ingeniosas del diálogo.

Esto ocurrió. Pero tenemos que decir que *Cariño* no merece ser calificada como comedia, porque, aun concediendo al convencionalismo escénico el máximo, no se pueden dar como verosímiles las escenas que ocurren en aquella portería madrileña, donde todos, señores, inquilinos y porteros, se cuentan sus vidas y hasta pretenden ventilar sus conflictos familiares e íntimos. Y mucho menos admisible aquella escena del acto segundo donde la dueña de la casa y el portero beben y se emborrachan juntos, para terminar en una apuesta de carácter culinario sobre la mejor habilidad para confeccionar unas sopas de ajo. Ni el conflicto amoroso de la hija del portero, buena con todas las bondades tradicionales, que termina por arreciar todos los asuntos de los señores, como podía hacer lo contrario, con el señorito acusado de una sustracción de cien mil pesetas, que vive miserablemente y que es también otra inmejorable persona, tiene matiz humano.

No puede haber nada de reacciones lógicas, partiendo de aquella portería donde tales cosas ocurren en una Nochebuena. Y aunque el postulado de la obra es netamente cristiano resultan como postizas las exhortaciones al cariño y a la fraternidad social donde no hay causa efectiva para que no existan. Antonio Quintero, tan hábil comediógrafo y tan aplaudido en muchas producciones, no ha acreditado aquí más que eso: habilidad hasta cuando construye sobre el ABSURDO.

Ahora bien, el público de Josita Hernán disfrutó mucho, porque Josita está muy bien en todo momento. Tiene esta actriz talento y facultades para mayores empeños artísticos. Muy graciosos María Victorero y Juan Espantaleón, aplaudidos particularmente en un mutis. [...]. La escena, bien presentada.

**M. A., «Los Teatros. Principal. “Nana”, de Pilar Millán Astray», *El Heraldo de Aragón*, 10-V-1942, pág. 7.**

Ha hecho bien Pilar Millán Astray en volver a presentarnos, con galas nuevas, a *Mademoiselle Naná*. Un público numeroso que casi llenaba la sala del Principal se lo agradeció a la popular sainetera con unánimes ovaciones al final de cada acto en unión de los afortunados intérpretes. [...] [Ha hecho bien] porque Josita la interpreta a las mil maravillas con detalles y matices de su estilo, y la dota de elegancias externas e internas. Fue aplaudida particularmente. Como lo fue Juan Espantaleón, gracioso y buen actor, al mantener en una difícil corrección el tipo de modisto afeminado y afectado. [...] Hay en este sainete un constante desfile de modas femeninas, lo cual es un buen aliciente para la clientela de Josita Hernán en que predominan las mujeres.

**J., «Teatro y cinema. Urquinaona. Presentación de Josita Hernán, con “La chica del gato”», *El Correo catalán*, 17-V-1942, pág. 3.**

[...] Con un lleno completo levantóse el telón y apareció Josita, que fue saludada con cariñosos aplausos. [...] Josita Hernán es joven, bella e inteligente. Posee acusado temperamento artístico e innegables aptitudes interpretativas, encarnando la figura central de la comedia con un aplomo, con una naturalidad y con un arte tan exquisitos, que su incorporación al teatro constituye una valiosa promesa para la escena española. En *La chica del gato* puso de relieve la flexibilidad de su talento con que supo destacar brillantemente los matices de traviesa ingenuidad y graciosa soltura que en cierra Guadalupe, mostrándose con fibra de actriz moderna, imprimiendo, además, a su vez,



clara y bien timbrada, acentos de delicada ternura, con perfecto dominio de la escena y acertada en el gesto y en la presentación.

**Substituto, «Josita Hernán, en “La tonta del bote”», *Barcelona Teatral*, 28-V-1942, pág. 2.**

*La tonta del bote* es una comedia ya suficientemente juzgada, en la cual, doña Pilar Millán Astray, su ilustre autora, probó hasta qué punto conoce los resortes sentimentales del público. Todo el interés de esta reposición de ahora en el Urquinaona consistía en ver cómo Josita Hernán, repetía en el escenario la proeza interpretativa que llevó a cabo tiempo atrás en la versión cinematográfica de la obra, y que le valió, de la noche a la mañana, popularidad y un primer puesto en el estrellato español.

Josita no ha defraudado, en la escena, a su público. El personaje de la avispa muchachita que, partida del pintoresco hogar de una preñada, escala las cumbres de la fama, con su arte de bailarina, tiene en ella la más feliz intérprete. Desde la plástica del tipo, a las expresiones fisonómicas pasando por los ademanes, logra Josita dibujar una firme silueta, que se disputan alternativamente la risa y las lágrimas. Labor, la suya, de una actriz consumada.

Luego, el polifacetismo de su personalidad le permite, todavía, convertir la representación en un cautivador espectáculo, que hace certero blanco en las almas sensibles, subyugadas por los bailes con que la protagonista refuerza su personalidad de comedianta.

Los actores de su compañía secundaron a Josita eficazmente. Queremos citar a Juan Espantaleón, que se hizo aplaudir en su única escena, demostrando que, a buen actor, no hay papel corto. El galán, Joaquín Burgos, en el baile y en el recitado, luchó denodadamente para no desmerecer de su brillante compañera.

**«En el Urquinaona se presentó Josita Hernán interpretando “La chica del gato”, de Carlos Arniches», *Siluetas*, núm. 5, junio de 1942, s. pág.**

Joven y ya discutida actriz, Josita ha querido recoger la herencia de un papel que no tenía, desde hace años, representación entre las comediantas españolas: el de ingenua. No creemos que constituya para ella una aspiración imposible. Pero le aconsejamos que estudie, que desentrañe la significación de los tipos, que no se deje desvanecer por los elogios. Desde luego, tiene juventud y temperamento, pero la cuesta del triunfo –del verdadero triunfo– exige sus etapas. El público acudió a verla, noches después en *La tonta*

*del bote*. Aquí, consigue Josita, una creación feliz. Ha puesto la experiencia cinematográfica al servicio del éxito teatral y ha logrado aciertos lo mismo en la plástica del tipo, que en sus expresiones fisionómicas. En la Compañía destaca el nombre de Juan Espantaleón, cómico de Solera.

**J., «Teatro y cinema. Urquinaona. “Topolino”», *El Correo catalán*, 10-VI-1942, pág. 3.**

Una nueva travesura teatral del ingenio vulgar y adocenado de lo que hemos dado en llamar «pasismo», aliñado con una ligera porción de polvillo sensiblero, que ha suministrado a la comedia Nicolás Navarro. Los dos primeros actos son de novela blanca, casi diríamos de rondalla infantil, con escaso gusto en el diálogo, que rezuma en alguna escena ordinariez y chabacanería.

El argumento no vale la pena de ser contado, porque es una reiteración del tan manoseado tema novelesco de la muchacha pobre, que tiene la cabeza llena de pajarillos, y a la cual el hado o el amor, o mejor, el capricho de los autores, eleva de la humilde [...] al soberbio palacio lleno de lujo y esplendor. Silenciamos el último acto que nos pareció un engendro de parodia sin gracia ni soltura.

Sin embargo, *Topolino* sirve a maravilla para que Josita Hernán haga una deliciosa creación del personaje central, adornándolo con sus maneras traviesas y juguetonas, con su expresión ingenua, con el gesto apropiado, marcando los contrastes y subrayando los matices sentimentales con innegable acierto. Viendo en esta obra a Josita Hernán, lo de menos es la comedia –inexistente casi–, superada por el prodigio de interpretación con que llega a conducirla a término de su talento. [...]

**«Los teatros. Urquinaona. Estreno de “Topolino”», *La Vanguardia española*, 10-VI-1942, pág. 2.**

De no haber caído en manos tan hábiles y expertas como las de Josita Hernán, este desvencijado *Topolino*, de Antonio Paso hijo y Nicolás Navarro difícilmente hubiera realizado sin detrimento su recorrido, hecho a través de parajes archiconocidos y desmantelados. En otros términos: la comedia se salvó porque la desenvoltura, la simpatía y la gracia de Josita Hernán prestaron interés a una acción falta de toda inventiva, y dieron amenidad a un diálogo que no peca ciertamente de ingenioso, aunque pretenda serlo. Colaboraron valiosamente con Josita Hernán en sus esfuerzos de salvación, Victoria Racionero, Margarita Larrea, la gentil Olga Peiró, Ana María Espantaleón, que compuso

con gran inteligencia el papel de Cuquito, siendo llamada a escena después de un mutis; Juan Espantaleón, el excelente actor de siempre, y Joaquín Burgos.

**J., «Teatro y cinema. Urquinaona. Función de homenaje a Josita Hernán», *El Correo catalán*, 27-VI-1942, pág. 3**

Josita Hernán, en su notable actuación en nuestra ciudad, ha logrado la atención de la crítica y la admiración del público. Ambos, a la vez, han reconocido en ella aptitudes nada frecuentes para sobresalir con luz propia en el mundo de la farándula y si ayer su nombre aparecía con fulgores de primerísima figura en la pantalla, hoy cabe señalar que Josita ha consolidado su prestigio en la escena, con una labor de estimable mérito que la acredita como auténtico valor en su difícil cometido. En las obras que ha llevado a las tablas durante esta breve temporada, se han evidenciado sobremanera los distintos matices de su talento interpretativo, y en *La chica del gato* y en *Topolino* Josita Hernán se ha manifestado como actriz de positivo valor para la interpretación de figuras en las que la sal de la juventud, la ingeniosa travesura y la ingenuidad, juegan preponderante papel.

## **2.8.Compañía de Comedias de Josita Hernán (1942-1943)**

**«Presentación de Josita Hernán en Ruzafa», *Jornada*, 26-II-1943, pág. 11.**

Josita Hernán, a lo largo de su formación cinematográfica se ha creado un público y también una especialidad que podríamos llamar con un poco de atrevimiento, «de caricatura infantil». Con vistas a esta especialidad, el señor Arniches ha hecho el arreglo de su comedia; un arreglo que casi es un desarreglo, pues no es grano de anís estirar una obra escénica sin llenar los huecos con algo substancial.

Josita Hernán triunfó en su papel, especialmente en el primer acto, que entra de lleno en su género habitual. Ricardo Merino, realizó su cometido con justeza y sobriedad de buen actor. En cuanto a Manuel Arbó, no hay mucho que decir, pues en realidad su parte es muy breve y de poco lucimiento. En cambio, el de Cleofé, dio a Julia Caba Alba ocasión para lucir su vis cómica con una excelente interpretación. El resto de la formación, bien conjuntado e interpretando papeles sin suficiente relieve para juzgar.

El público aplaudió sin entrar demasiado en la comedia, exceptuando el primer acto en plena línea de la producción de Arniches.

**CLARÁ, José María, «Espectáculos. Teatro Romea. Josita Hernán en “Ángela María”», *Línea*, 8-IV-1943, pág. 6**

Con un papel que en gran parte conjuga su gracia picaresca y su desbordante optimismo, su temperamento artístico halla medio propicio de expresión y sin esfuerzo ninguno consigue dar el tono justo que requiere la protagonista [...]. Bella dicción y expresivo gesto acompañan a su gentil figura y el público no tiene más que rendirse, complacido, a tan poderosos encantos.

Si la irregularidad de la obra –magnífico primer acto, pésimo segundo y un poco mejor el tercero– no permite más lucimiento, nada se le puede reprochar a Josita Hernán, pues a nadie se puede obligar a sacar de donde no hay. Bastante hace –y con muchísima gracia, por cierto– haciendo pasar los tragos malos como si fueran sorbos de buen sabor. [...] triunfar era sostener en pie la farsa, y eso lo supo hacer también la popular «estrella». El resto de la compañía, en un meritorio conjunto, se limita a cumplir, dando un realce mayor a la labor de Josita. Bien la presentación y dirección.

**ÁLVAREZ, Marcelino, «Los cines y los teatros. Principal. Presentación de la compañía de Josita Hernán con “Ángela María”», *Heraldo de Aragón*, 25-II-1943, pág. 2.**

Para inaugurar la temporada pascual en este coliseo, reapareció la compañía de la actriz, más popular por la pantalla que por el escenario, Josita Hernán. Y en el elenco figura también como galán primer actor Ricardo Merino, asimismo protagonista de diversas películas.

La presentación fue con la graciosa comedia de don Carlos Arniches, *Ángela María* refundida especialmente para Josita Hernán, que logró un gran triunfo en la protagonista, lo mismo que Ricardo Merino. Los secundaron con acierto Julia Caba Alva, Maruja Hernández, Pepita Alemany Povedano y Acebal.

Josita Hernán tiene su público y ya acudió ayer a darle la bienvenida y aplaudirla.

**«Teatros. Principal. “Escuela de millonarias”», *Diario de Burgos*, 15-V-1943, pág. 5**

Esta interesante comedia de Enrique Suárez de Deza fue ayer repuesta por la Compañía de Josita Hernán que alcanzó un gran éxito interpretativo. Nuevamente la excelente actriz volvió a lucir sus extraordinarias dotes, su exquisita sensibilidad y su temperamento, mereciendo los más entusiastas aplausos del auditorio que, ciertamente,

no se los escatimó. Con ella triunfaron Ricardo Merino, Julia Caba, Maruja Hernández, Ula de Evans, Agustín Povedano, Antonio Acebal y el resto de artistas del reparto que realizaron una labor muy acertada. La presentación de la obra resultó cuidadísima.

Para hoy, en funciones de tarde y noche se anuncia la notable comedia de S. y J. Álvarez Quintero *Tambor y Cascabel*.

**LOZANO, Adolfo, «Cartas al Director. “Nationale 6”», *Destino*, 27-VIII-1949, pág. 2.**

Muy señor mío: El día 12 de febrero de 1943 estrené en Cartagena y por la Compañía de Josita Hernán, mi versión de la obra de Jean Jacques Bernard *Nationale 6*, titulada por mí *La casa y el camino*, y rebautizada por la madre de Josita *Al borde del camino*. No quiero comentar extensamente el fracaso de dicha comedia que para mí es de lo mejor que se ha escrito magnífico exponente del Teatro del poeta del silencio, como ha sido llamado J. J. Bernard. No cabe culpar de ese fracaso a la exquisita actriz que la estrenó, de cuya protagonista hacía una magnífica creación, ni a la compañía formada toda por actores de primera fila. Ni creo quepa culparme a mí por la versión que realicé ya del crítico de *Destino* conservo una carta que dice textualmente:

«Le envío mi más cordial felicitación, pues muchos son pasivamente los preocupados por nuestra escena en postración y pocos los activos que aporten vitalidad a la astenia teatral existente. Desde luego se impone una transfusión de sangre. Su inmejorable traducción de *Nationale 6* es sangre de la mejor calidad. La selección de esta obra es de una exquisitez extraordinaria. Muy interesante. Puedo anticiparle nuestro interés en hablar de la misma para orientar a nuestro público».

A pesar de ello, de la obra se dio en España una única y accidentada representación. No es pues totalmente veraz Jenaro Solsona al decir que *Nationale 6* no se ha representado todavía en España. Deseamos sinceramente al nuevo traductor que tenga la suerte de que nosotros hemos carecido al estrenar la deliciosa obra de uno de los mejores autores franceses, el magnífico poeta Jean Jacques Bernard. Suyo afmo., Dr. Adolfo Lozano.

## **2.9.Compañía de Comedia Josita Hernán y Luis Peña (1945-1946)**

**C., Rialto: «Presentación de la Compañía Josita Hernán con “Susana tiene un secreto”», Madrid, 25-VII-1945.**

Teatro lleno. Público «bien». Función entretenida. Interpretación de buen conjunto. Presentación de gusto y tono.

Honorio Maura, fácil, ocurrente y ameno, hace bonitos juegos malabares con el sonambulismo. Josita Hernán, fina, elástica, intencionada de ojos, entre chica topolino y muchacha en flor, es la actriz pintiparada para ese repertorio entre deportivo y «lírico». Algún mohín cómico excelente. Alguna languidez interesante. Movida, graciosa, simpática, alcanzó un triunfo personal considerable.

Luis Peña, galán de la pantalla y, por tanto, sin hábito de escena, tiene inteligencia y buen tono de figura, con cierto desentono en la voz. Pero es la cuestión de hábito, porque posee talento, figura y distinción, que son las tres bes de la escena.

Con su personal arrogancia y buen estilo, Carola Fernán Gómez. Desenvueltas y suficientes en tipo y atavíos, las cuatro muchachitas cuyos nombres deberían figurar en un programa que hay que figurarse. Góriz, que no se nos despinta porque es un buen actor a tiempo, se portó como siempre: correcto, inteligente, más sonrisa que risa.

*Susana tiene un secreto* a voces: lo bien que la interpretan Josita Hernán y su excelente *troupe*.

**E.M. DE A., «Teatro. “Guiñitos”, en el Rialto, y homenaje en el R. Victoria», *El Alcázar*, 4-IX-1945, pág. 2**

Mientras se hacen los preparativos para la desaparición del planeta por simpatía atómica, el cronista sigue cumpliendo con su deber. Ya no sueña ni hace proyectos. ¿Para qué? ¡Ni siquiera puede refugiarse en la paz del sepulcro! Se volatizará o cuando más se convertirá en polvo cósmico, como esas vastas extensiones negras que los astrónomos descubren: en nuestra nebulosa y en otros universos islas.

Otros sentenciados se olvidan de ellos para hacernos amable la espera. Son los héroes de la farándula. En Rialto nos ofrecen la comedia norteamericana en tres actos, original de Robert Pleasant Joke, traducida y adaptada por Gutiérrez Roig, *Guiñitos*. Hacía muchos años que no se representaba, cosa extraña en verdad puesto que la obra, a despecho de su tono rosado, da margen para que una primera actriz y un primer actor se luzcan y el público se recree.

A Josita Hernán –cuyos avances se miden con pasos gigantescos– le va la farsa ingenua a maravilla, como le va a Luis Peña, Una y otro mantienen el interés de los espectadores y se hacen aplaudir en escenas, mutis y finales. También destacó el buen actor Federico Górriz. El resto de los intérpretes no desentona.

**«Autores y escenarios. En Rialto: reposición de comedia de Fedor “Amo a una actriz”», *Arriba*, 12-IX-1945, pág. 8**

Anoche se repuso en el teatro Rialto la comedia de Ladislao Fedor, traducción española de Enrique de Rosas, titulada *Amo a una actriz*

La comedia, que tiene un gran encanto y sentimental, llevada con ritmo ágil y alegre de comedia moderna, fue muy del agrado del público, que supo apreciar todos los valores de esta deliciosa obra húngara.

En la interpretación sobresaliente de Josita Hernán, que dio a su papel todo el encanto fácil y ameno que la comedia requiere; con briosa juventud y buen tono. Luis Peña hizo el papel de galán con sobriedad, distinción y buen garbo; Angelines Labra, Charo Fernán-Gómez, Eva Arión, Federico Górriz, Tomás Martín-Cao y toda la compañía lograron un buen éxito en sus respectivos papeles.

La comedia, bien puesta en escena, como decimos, fue muy del agrado del público, que aplaudió al final de sus tres actos.

**MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones y Noticias Teatrales. Rialto: Fue repuesta con gran éxito la comedia de Fodor “Amo a una actriz”», *ABC*, 12-IX-1945, pág. 16**

Ayer fue repuesta en el Rialto la divertida comedia de Ladislao Fodor, en versión castellana de Enrique Rosas, *Amo a una actriz*. Josita Hernán entendió perfectamente la psicología de su personaje y realizó, sin excesos ni exageraciones, una creación llena de ingenuidad y de gracia. Luis Peña y Antonio Colino fueron aplaudidos en sendos mutis, y Carola Fernán Gómez, siempre certera y expresiva; Angelines Labra, Pilar Murillo, Eva Brión, Elvira Morales; Górriz –sobrio y digno–; Martín Cao, G. Urrutia, Haro, Algora y Arranz colaboraron eficazmente en el triunfo escénico.

Josita Hernán y los elementos de su compañía oyeron muchas ovaciones, mientras las cortinas se descorrían innumerables veces a fin de los actos. La obra de Fodor abunda, como es sabido, en ingeniosas situaciones y su diálogo está tocado con la mejor gracia

literaria. Ironía y humor se suman en esta comedia dialéctica a una pasión y un fuego poético y amoroso realmente deliciosos. Por eso, la reposición ha sido muy oportuna.

**MORALES DE ACEVEDO, E. «Teatro. En el Rialto ha sido repuesta la comedia de Fodor “Amo a una actriz”», *El Alcázar*, 12-IX-1945, pág. 3**

Ladislao Fodor, uno de los comediógrafos modernos más gustados en su patria y fuera de su patria, hace alarde en esta obra de su agilidad para el diálogo, que fluye lleno de gracia y frivolidad. Los tres actos se escuchan agradablemente. La obra posee elegancia literaria y exquisito tacto para la dosificación de emociones. Sólo requiere actrices y actores que sepan mantener ese tono de buen gusto sin excederse en los acentos ni diluirse en los pequeños grandes detalles. A Josita Hernán le va *Amo una actriz* como anillo de boda. Se ha percatado del alma del personaje y es la ingenua a ratos, la sentimental, la deliciosa mujer que sabe reír y enfadarse envuelta siempre en una atrayente simpatía. Carola Fernán Gómez lució su figura y su arte. Una y otra fueron secundadas con tino por Angelines Labra, Pilar Murillo, Eva Arión, Elvira Moya, Gracia Morales y Lola García. De ellos acertaron con sus papeles y se hicieron aplaudir en sendos mutis Luis Peña y Antonio Colino. Muy bien el veterano Górriz y sin censura alguna Martín Cao, Algora, Urrutia, Haro y Arranz.

*Amo a una actriz* encierra todo el atractivo de una finísima cinta con la ventaja de su auténtico valor artístico. Nada de extraño, pues, que la reposición haya culminado en el mayor de los éxitos alcanzados en la actual temporada del Rialto.

**G., «Los teatros. Reposición de “Amo a una actriz”», *Informaciones*, 13-IX-1945, pág. 2**

Josita Hernán, la joven y ya famosa primera actriz que tan excelente campaña ha venido realizando en esta sala, como preparación de su jira [sic] por provincias, ha presentado la última reposición de esta temporada, y ha sido la de la graciosa comedia de Ladislao Fodor, traducida por su intérprete argentino Enrique de Rosas, *Amo a una actriz*. La obra, simpática, alegre, divertida, con ese sentimentalismo ligero e intrascendente que caracteriza a Fodor, tiene precisamente en esas condiciones su mayor dificultad de interpretación, y todas esas dificultades han sido superadas por Josita Hernán, tanto como actriz como en su calidad de directora de la compañía. Como actriz interpretó su papel de modo exacto, pero dejando paso a su acusada personalidad en una bien medida transición de los encontrados sentimientos y en un alarde de alegría juvenil, que dejaba traslucir una



madurez artística que en ella empieza a cuajar. Como directora ha acertado a imprimir a la comedia el ritmo y el tono precisos, con lo que todo el garbo de la acción y del diálogo logran el efecto adecuado.

Luis Peña, cuyos adelantos se cuentan por actuaciones, logró una interpretación muy feliz de su tipo difícil, por el aire, la agilidad y la alegría sentimental con que tiene que mantenerse en escena. Colino creó muy graciosamente un tipo episódico, al que dio una comicidad fina, consiguiendo un relieve superior al del papel. Carola Fernán Gómez, Górriz y los demás artistas acertaron en sus respectivos cometidos. El público, complacidísimo, aplaudió calurosamente a los artistas durante la representación y al final de los actos.

**J.C., «Rialto: “Amo a una actriz”», *Ya*, 13-IX-1945, pág. 5**

La regocijada y fina comedia de Fodor, dada a conocer en Madrid por la compañía argentina Rivera de Rosas, fue puesta acertadamente en escena, con deliciosos detalles personales, por esa gran actriz Josita Hernán, tan inteligente y tan expresiva.

Hay el peligro en esta obra de que la fuerte personalidad del tipo masculino absorba por completo el de la actriz. Josita lo salvó sin forzar el suyo, sino defendiéndolo y acusando finísimos detalles de feminidad un acierto cada de ellos.

Luis Peña dio a su personaje el dinamismo y la energía que son su razón de ser. Con ellos lograron un conjunto excelente Carola Fernán Núñez, Angelines Salvá, Pilar Murillo, Antonio Colino, Górriz, Martín Cao y Urrutia. El público percibió a través de ellos la gracia elegante de la obra y aplaudió con verdadera complacencia.

**P., «Reposición de “¡No quiero, no quiero!”, en el Principal», *Jornada*, 3-X-1945, pág. 7.**

Anoche, la compañía de comedias de Josita Hernán y Luis Peña, que está realizando una brillante temporada en el teatro Principal, puso en escena la preciosa comedia en tres actos *¡No quiero, no quiero!*, original de don Jacinto Benavente. Esta formación, sin estrenos, viene ofreciendo reposiciones interesantes, bien seleccionadas, que el público acoge con satisfacción.

El Principal se vio muy animado, prueba evidente de que la comedia de Benavente era esperada con cierta expectación y que había ganas de ver la interpretación que a la misma se daba.

El éxito obtenido fue completo. Los tres principales artistas que componen la compañía tenían unos papeles con posibilidades de lucimiento y los aprovecharon cumplidamente. Josita Hernán encarnó el personaje de Matito, un chiquillo mal educado y travieso, en el que, al compás de la acción, va produciéndose una transformación completa. Josita, con flexibilidad, supo amoldarse al personaje y parecía un verdadero niño, tanto por sus ademanes, como por su desenvoltura y gesto. Guillermina Grin, con prestancia y acierto interpretativo, dio vida con toda propiedad a su interesante personaje y su actuación puede calificarse de muy destacada. Excelente también Luis Peñas, sobrio y pausado, de acuerdo con la contextura del tipo que interpretaba.

El resto de la formación colaboró también al éxito logrado, especialmente Carola Fernán Gómez, Elvira Moya, Angelines Labra y Federico Górriz.

El público premió con aplausos la labor de los artistas.

**«Teatro Circo: “Una gran señora”. Compañía de comedias de Josita Hernán», *El Noticiero*, 17-X-1945, pág. 2.**

Poca tinta vamos a gastar en el comentario a esta obra de Suárez de Deza, experto comediógrafo, porque en esta ocasión nos ha servido una comedia rosa, plácida e ingenua, sin un latido vital de humanidad y así desarrollada toda ella de espaldas a la realidad. Emociones en ningún momento. Claro es que tan hábil autor mueve bien los «muñecos» y, sobre todo, emplea un lenguaje pulcro y literario, que resarce al espectador de la parquedad del asunto. En cuanto a la interpretación, Josita Hernán es la que ya conocemos al detalle por sus películas: la muchacha de simpática y graciosa desenvoltura y de voz casi aniñada y de agradables inflexiones. En el teatro nos muestra su realidad física, que da calor humano a los personajes que encarna, y esto es ya un aliciente. De su arte se ha hablado mucho, y siempre bien... y se puede seguir hablando.

Luis Peña, otro actor cinematográfico, muy natural en sus actitudes, ademanes y gestos, que es su característica más saliente. En los papeles llamados serios es donde está su verdadero campo de acción.

De los demás –la obra no tiene grandes oportunidades de destaque– quedan todos englobados en el calificativo de discretos. Veremos si en otra obra de más nervio y oportunidades tienen ocasión de mejorar la nota.

El público respondió con su presencia, pero no con su entrega total a la obra, si bien aplaudió a los intérpretes en contadas ocasiones. *Una gran señora* no es tierra propicia

para plantar laureles; es en otras obras donde estos actores podrán cosecharlos en abundancia. Al menos, así lo creemos y así lo esperamos.

**Critias, «Teatros y cines. “Mariquilla Terremoto”», *El Correo español*, 27-XII-1945, pág. 4.**

Con haberla visto en manos de excepcional fama, nos satisfizo la versión que dio anoche Josita Hernán de la celebrada obra quinteriana. Es más, por tratarse de una versión muy personal, acaso menos gesticulante que la acostumbrada, entendemos que la asimilación de la atrayente psicología de la moza andaluza encontró en el temperamento de Juanita una justeza verdaderamente notable, especialmente en los matices sentimentales, que suelen verse absorbidos muchas veces en «gracia de la gracia» Con la bella actriz hizo un papel totalmente digno Luis Peña en un Quique seductor, quizá acentuando la fase reflexiva, pero muy dueño de sí. En resto del reparto colaboró al éxito de la reposición, escuchando todos largos aplausos.

**Burandilla, «En el Arriaga. Estreno de “Una muchacha de ayer”, de Francisco Prados [sic] y Juan Valls», *Hierro*, 31-XII-1945, pág. 12.**

Claro que estas evocaciones nostálgicas del 1900, de antes y de después —porque para eso juega la imaginación— nos las sirvió ya, con reconocida fortuna, Fernández Ardavín en toda la variada diversidad de sus múltiples platos, y claro también que con «La casa de la Troya» alcanzó Pérez Lugín el cenit de este teatro de estudiantina que quisieron resucitar Pradas y Valls, juntamente con ese otro evocador de «cualquier tiempo pasado» que siempre, a juicio del poeta, «fue mejor». No obstante, esta comedia amable que nos presentó ayer en el Arriaga Josita Hernán con Luis Peña, asaz embarullada en el primer solo, que mejora en el segundo, y que se desflora en el tercero como una margarita cuyos pétalos hubiesen sido ya cortados de antemano, se escucha del principio al fin sin excesiva fatiga, lo que ya es mérito, y llega a interesar en no pocos momentos, lo que le augura vida suficiente cuando menos para llenar las exigencias de la Sociedad de Autores.

Porque eso viene a ser, en definitiva, aunque acaso sus autores soñasen con algo más: una cosa para ir tirando. Lo que no nos ciega al extremo de no ver posibilidades de futuros aciertos en Prada y Valls, por cuanto en esta novela rosa se les ve superar la dificultad de ese barullo de estudiantina con que se enfrentan valientemente en el acto primero y salvar el folletín en el segundo con toques de humor y de romanticismo bien

conjugados, y dar en el tercero, sin molestia para nadie, todas las soluciones que atisbaba ya el menos perspicaz desde las primeras escenas. Lo que supone mucho.

De la puesta en escena, en la que se complica a Cornejo, hemos de destacar sin el menor desdén para los decorados del primero y del tercer acto, el del segundo, que difícilmente podrá mejorarse. Y del vestuario, de una propiedad que consagra a un director de escena, los modelos que lució Guillermina Grin –golosa alianza de juventud, de distinción y de belleza– y los modelos con que Lacorzán agigantó la figura deliciosamente menudita de Josita Hernán. Todo verdaderamente en su punto. Y, sobre todo, ese atuendo de boda, que ha de costar sin duda un capital.

Para lo que no nos queda elogio alguno es para la interpretación, incierta y titubeante, llena de baches y de fallos, reveladora con pruebas patentes y palmarias de que hubo prisas en el estreno o de que, sin ellas, escasearon los ensayos y no se aprendieron los papeles. De ahí las lagunas, que al público advirtió, y esos atropellos salvadores de diálogos que apenas si pudo disimular la concha, de la que todos pedían con exceso. ¿Quién duda que a nosotros nos gustaría también decir todas esas cosas que se dicen en ocasiones como esta de un estreno para toda España; que Josita Hernán, y que Luis Peña y que... ¿eh? Pero como todo lo que tendríamos que decir ese que la cosa tuvo muchos peros, hacemos punto final.

Para que no se diga que acabamos el año con excesiva crudeza. Que nos depare el 46 mayores y mejores oportunidades.

**M., «Cines y teatros. “Mariquilla Terremoto”», *Diario de Navarra*, 28-II-1946, pág. 3**

¡Los años que hace que se estrenó esta comedia quinteriana y las actrices que la han representado! Y, sin embargo, la jugosidad de su ambiente y de su gracia, perdura pimpante y jocunda, como si fuera una producción reciente, de eterna lozanía: y lo que tiene más mérito, resistía la representación de ayer a las comparaciones más resonantes. Y eran los recuerdos de Catalina Bárcena, de Lola Membrives, de Carmen Díaz, los que venían a nuestra memoria.

La sacaron muy bien. Ella, Josita Hernán, perfectamente acomodada a su papel, dio gran relieve y movimiento a la desenvuelta personilla de Mariquilla y gran fuerza de expresión a los difíciles monólogos ante el espejo, en uno de los cuales se ganó una ovación. Y, en cuanto a él, –a Luis Peña– será seguramente uno de los aciertos más

grandes el que obtiene en el complejo personaje de Quique. Es un gran actor y no hay dificultad que no domine en la escena.

Todos los demás interpretes –y valga la especial mención de Guillermina Grin en gracia a la gracia que le echó al papel de Gracia– contribuyeron eficazmente a la irreprochable interpretación que se dio a esta linda comedia, que, entre pasiones, desdenes, donaires y celos, hace de la vida una poesía.

**CASTRO, Cristóbal de, «Autores y escenarios. Cómico: Estreno de “Una mujer desconocida”, comedia en tres actos de Mercedes Ballesteros de la Torre», Madrid, 29-V-1946, pág. 7**

Entre las escritoras que tienen un sentido literario ágil, moderno, descuella Mercedes Ballesteros, cuyo libro de aforismos *Gracia y desgracia* apunta un espíritu reflexivo cuya comedia *Quiero ver al doctor* –en colaboración con su marido, Claudio de la Torre– marca una gran vivacidad escénica y que, en novelas, cuentos, y guiones de cine aborda con fortuna «los temas de nuestro tiempo». Ahora, en *Una mujer desconocida* deriva hacia ese teatro, entre risueño y humorístico, del enredo húngaro e italiano que participa de la escena y de la pantalla, encarnado en el tipo de la muchacha frívola, desenvuelta –la chica-ciclón–, que hemos visto en *Atrévete*, *Susana*, en *Suspense de amor*, etc. Sólo que ahora recoge el tema de la amnesia, fuente de equívocos y razón de sinrazones, que los toscos autores iletrados al uso convierten la escena en bajura y ordinariez, mientras los de rango literario, como Mercedes Ballesteros, en finura y delicadeza. Y así como hay éxitos aburridos, de una comicidad estafalaria, hay éxitos divertidos, de una clara y amena sencillez.

Nada de lo que ocurre en *Una mujer desconocida*, dentro de lo convencional del tema, necesita apoyarse para divertir, ni en la bajura ni en el mal gusto. Divierte por las situaciones equívocas, por la amenidad del diálogo, por la finura del humor. El público ríe a placer sin mostrarse serio y avergonzado al salir. Esto es lo que conviene señalar. La inferioridad de la risa tosca, la superioridad de la risa literaria. Por lo demás, *Una mujer desconocida* nada añadido al acervo de Mercedes Ballesteros, si bien nada le quita. No es una obra considerable, pero tampoco una pirueta. Por lo pronto desplaza la ordinariez, el mal gusto, la cochambre cómica, que debe desaparecer totalmente.

Josita Hernán, en su elemento de aventura y desenvoltura, mitad teatro, mitad cine estuvo dinámica, graciosa –chica-ciclón–, Ana Leyva, arrogante e intencionada, y Górriz en su breve intervención, acertadísimo. Hay que reprochar a la autora el tipo de modisto

afeminado, innecesario y desafino. Y emplazarla para obras de más enjundia, como cumple a su destino literario. El éxito, de risa regocijante, espontánea, grande, auténtica, unánime. Mercedes Ballesteros salió a escena en los tres actos.

**ACEVEDO, E. M. DE «Mercedes Ballesteros obtiene un éxito en el Cómico con su comedia “Una mujer desconocida”», *Marca*, 30-V-1946, pág. 6**

Mercedes Ballesteros se propuso escribir una farsa intrascendente, una a modo de película ingenua escenificada, y preciso es confesar que ha salido airosa de su empeño. Se propuso también elegir una figura a la que encomendar una brillante aria coreada, y la figura elegida dio los agudos y bordó los medios tonos como la autora pensó.

Un divertido caso de amnesia, seguido de un juego de engaños y disfraces de personalidad, sirvieron para que el público no echase de menor el correr del tiempo y perdonarse todo convencionalismo, embebido en los mil y un incidentes y equívocos de la farsa y en la labor espléndida de Josita Hernán, la diva del aria. No podrá quejarse la actriz de la ocasión brindada por Mercedes Ballesteros de la Torre para lucirse con toda amplitud, ni tendrá queja alguna Mercedes Ballesteros del modo brillante con que ha respondido la artista. Ella lo es todo, lo anima todo, lo enreda y desenreda todo; ella, repetimos, es la obra.

Esta clase de comedias cuando son como *Una mujer desconocida*, limpias de diálogo, sin atrevimientos vituperables y escritas con gracia y desenvoltura, merecen todo género de alabanzas. Tampoco son fáciles de hacer, opinen lo que gustan los que nunca lo intentaron. Nosotros nos atreveríamos a decir que requieren más quebraderos de cabeza de los que pudiera proporcionar una comedia de tesis.

El éxito fue claro. La autora salió a recibir los aplausos del final de todos y cada uno de los actos, en unión de los intérpretes. [...] Destacaron Ana de Leyva, Elvira Moya, Lola García, Eva Arión y los señores Mistral, Górriz, Colinos y Urrutia.

## 2.10. Compañía de Comedia Josita Hernán y Antonio Casal (1946-1947)

**«La escena animada. “Mary, la insoportable”, en el teatro Madrid», *Pueblo*, 3-IX-1946, pág. 7**

Al fin tiene lugar, esta noche, en el teatro Madrid, el esperado acontecimiento de restrenar la comedia de Martínez Sierra y Honorio Maura *Mary, la insoportable*, obra no representada desde que el año 26 se estrenó en Lara.

Repuesta de su indisposición Rosita [sic] Hernán debuta [...] y debutan también representando importantes apeles en la comedia Rosario García Ortega y Rosita Yarza. Completan el reparto las primeras figuras Mariano Asquerino y Antonio Casal.

Con la incorporación a la compañía del Madrid de los valores artísticos que hoy debutan, puede calificarse de inmejorable el conjunto formado por la empresa del gran teatro, como organización titular. [...] La empresa pone precio popular.

**E.A., «La escena animada. Teatro Madrid: Reposición de “Mary, la insoportable”», *Pueblo*, 4-IX-1946, pág. 6**

Es lástima que en estas malas horas que vive el teatro español se le haya ocurrido a alguien la idea disparatada de representar una comedia como esta de Martínez Sierra y Honorio Maura que anoche se repuso en el teatro Madrid sin pena ni gloria. Y es lástima que alguien haya tenido esta ocurrencia, porque obras así ni interesan Hamás al público ni duran en el cartel; la vida se ha puesto demasiado seria para que los espectadores logren «meterse» en una situación tópica donde no hay ni un personaje vivo, ni una escena que no esté resobada ni un argumento que no esté al alcance de cualquier fortuna. La comedia se sostiene apoyada en frases de ingenio, siempre inspiradas en cosas tan originales como a los hombres engañan mejor o peor a las mujeres, y al revés. El público rio muchos de estos aciertos verbales y, como digo, la representación transcurrió sin pena ni gloria.

La compañía, en líneas generales, estuvo muy bien; Mariano Asquerino, sobrio y gracioso; Josita Hernán, llena de buenos deseos para dar vida a Mary, que es un personaje de cartón; Antonio Casals [sic] consiguió a veces que nos interesara el personaje del marido, que él encarnó con ironía y con mucho aplomo. ¿A qué citar más nombres? Baste decir que la comedia, en lo que se refiere a su representación en escena, fue un acierto.

**A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En Madrid fue repuesta la comedia “Mary, la insoportable”, de Martínez Sierra y Honorio Maura», *ABC*, 4-IX-1946, pág. 18.**

Anoche fue repuesta en el Madrid la comedia de Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura, *Mary, la insoportable*. Obra amable, de línea sencilla e ingenioso diálogo, fue celebrada por el público y aplaudida al final de los actos. La excelente compañía que actúa en el citado teatro, y donde abundan las primeras figuras, dio a la obra una inteligente y eficaz interpretación. Josita Hernán encarnó la protagonista con naturalidad, gracia y finura, y actuaron impecablemente en sus papeles Rosario García Ortega, Rosita Yarza, Elvira Moya, Antoñita Rodríguez, Mercedes Ladrón de Guevara, Mariano Asquerino, Antonio Casal, Antonio Colino y Ricardo G. Urrutia. Una vez más ratificamos la agradable impresión que causan estos elencos, de notorias y meritorias individualidades, tan diferentes a la unidad seguida de ceros de otras compañías. Las comedias esplenden en todo su valor y el público lo agradece.

**E.A., «La escena animada. Teatro Madrid: Estreno de “Una muchacha de ayer”, comedia en tres actos, original de Francisco Prada y Juan Valls», *Pueblo*, 10-IX-1946, pág. 9**

Se estrenó ayer una comedia en donde no pasa nada, en donde el diálogo discurre con una monotonía que hacer sonreír y en donde se habla de cosas que debieran interesarnos mucho –el Madrid de hace medio siglo– y nos dejan un poco fatigados. No podía yo explicarme anoche cómo han tenido los autores el valor de estrenar una comedia así, dadas las circunstancias en que se halla nuestra escena. Luego creí entenderlo: los autores han tenido un rasgo de buen humor. No encuentro la explicación.

Lástima que la compañía trabajase tanto poniendo todo su esmero en una obra que va a durar tan pocos días. Los autores saludaron varias veces, requeridos por los aplausos.

**B. «Proscenio. Estreno de “Una muchacha de ayer”», *Marca*, 11-IX-1946, pág. 6**

Don Francisco Prada y don Juan Valls Volart han titulado comedia la producción *Una muchacha de ayer*, pieza que se estrenó el lunes en el teatro Madrid. Cuando un espectador de buena fe va al teatro a ver una comedia, y se encuentra con *Una muchacha de ayer*, lo menos que piensa es que los autores le han hecho víctima de una broma pesada y, además, ha tenido que pagar por sufrirla. Si usted, lector, pidiera un cok-tail [sic], y



aun advirtiéndolo que no fuera muy fuerte, viere cómo mezclaban media copa de agua de Insalus, media copa de aguas de Mondáriz, media de agua de Solares y tras echarle al todo unos trocitos de hielo, lo agitaban y se lo servían con una guinda, usted, naturalmente, creería que le habían tomado por bobo, y se molestaría con razón. Bien; la mezcla de aguas y hielo es el libro de *Una muchacha de ayer*, y la guinda, la interpretación.

A la comedia (¿), estrenada el lunes en el teatro Madrid, le falta, para ser perfecta en su clase, unos numeritos de música compuestos por Pérez, el de la polka.

En *Una muchacha de ayer*, que es una producción de anteayer, con técnica de hace noventa años, hay un estudiante tan aplicado, que hizo cinco cursos en la Facultad de Derecho de Murcia, antes de que hubiera Facultad de Derecho en Murcia. Este ejemplo se le escapó al padre de Juanito. Hay otro estudiante, tan bueno, tan bueno y tan estudioso, que los catedráticos le tiran a la cabeza las matrículas de honor, la patrona lo mantiene gratis y en el tercer acto le dan con un nombramiento de subsecretario en la boca del estómago. Hay... Si fuéramos a enumerar todos los fallos de la obra, no acabaríamos nunca.

En el primer acto los autores aprovecharon unos aplausos tibios y salieron a saludar. En el segundo –un acto pesadísimo y cursi–, quisieron aprovechar otros aplausos tibios, y parte del público protestó. En el tercero no salieron a escena. Al menos, yo no los vi, porque a la segunda vez que se levantó el telón, salí corriendo, temeroso de que *Una muchacha de ayer* hubiera sido capaz de hacer bostezo a la boca del escenario, y nos exponíamos a una catástrofe, porque la producción de los señores Prada y Valls le puede, por lo pesada, el cemento armado.

Ya hemos dicho que la guinda del *cock-tail* insípido fue la representación. Josita Hernán hizo cuanto pudo por dar humanidad a su personaje, y salvó magníficamente los escollos que representaban las escenas del segundo acto y la del sofá –también *Una muchacha de ayer* tiene su escena del sofá –del tercero, que no eran grano de anís. Rosita Yarza, muy guapa y muy natural en escena, no tuvo que salvar los escollos difíciles, pero consiguió hacernos creer en muchos momentos que estábamos viendo y oyendo una comedia. Muy graciosa María Luisa Gámez. De ellos, Carlos Muñoz y los cuatro Antonio: Riquelme, Casal, Soto y Colinos.

Muy bien el decorado, el vestuario y la puesta en escena.

¡Y dicen que no es arte eso de *La vaca lechera*, *La casita de papel* y otras canciones por el estilo!

**CISTUÉ DE CASTRO, Pablo, «Los Teatros. Principal», *Heraldo de Aragón*, 27-XI-1946, pág. 3.**

Vicente Escribá y Vicente Vila-Beldia, firmas para nosotros nuevas en el teatro, han escrito una comedia basada nada menos que en la gran guerra reciente. La acción del primer y tercer acto se desarrolla en el parque del castillo de un condado de Inglaterra. La del segundo, en el piso de un rascacielos neoyorquino. El tema de la guerra les sirve por una parte de motivo para hacer comentarios pesimistas, como es de rigor para los dolores y las tragedias que aquella ocasiona, y por otro para servir de vehículo a un asunto de amor bastante inverosímil y con sus ribetes de novela rosa. Este asunto sin embarazo se realiza al enfrentar a los ingleses con los norteamericanos, en el orgullo y en la indiferencia, que respectivamente sienten por la estirpe, por el abolengo, por la llamada nobleza de la sangre. Encarna el sentimiento norteamericano un aviador que cae por avería del aparato en las proximidades del castillo y el sentimiento inglés la hija de los dueños del mismo. Con el encuentro de ambos en el parque, en una noche de luna, propicia al romanticismo, surge el amor, pero sabiendo el aviador americano, modesto mecánico en la vida civil, que entre su amada y él se interpondrá el criterio inglés ante la diferencia de clase, camufla su apellido por el de un compañero suyo de brillante posición social. Así planteada la novela surgen complicaciones que los autores han creído pertinentes, pasando del uno al otro continente en viajes de ida y vuelta, para llegar al desenlace ya terminada la guerra. Para ser comedia de firmas nuevas nos parece muy digna de concepción y de tono. Pero más nos hubiera gustado con un poco menos de novelaría rosa y más verosimilitud.

[...] Josita, en su papel de damita inglesa aristocrática y sentimental, no tiene que esforzarse mucho para expresar el carácter y las reacciones de la heroína. En un más complicado personaje, el del aviador americano, Antonio Casal estuvo sencillamente feliz de gesto y tono [...]. Secundados por Montserrat Blanch, Juan de Haro, Pablo Lastre, Maruja Lázaro y Julio Montijano.

La escena presentada con cuidado, en la escenografía y vestuario.

**D.S., «Escenarios. En el Principal: estreno de “El amor ha bajado del cielo”», *Amanecer*, 27-XI-1946, pág. 2.**

Ayer hizo su presentación en el Teatro Principal la compañía de Josita Hernán—Antonio Casal, que dirige el primer actor de la misma, Salvador Soler Marí.

[...] Comienza a ser explotado en el teatro español el filón inagotable de la guerra mundial, y del cual se han empezado a aprovechar ya el cine extranjero y la novela. Los señores Escribá y Vila-Belda han tomado como punto de partida la diferente concepción de la vida entre norteamericanos e ingleses: para estos, lo primero es la tradición; para aquellos, el futuro. Estas concepciones opuestas chocan en los amores de un aviador norteamericano y una aristócrata inglesa: triunfa –no podía por menos– el amor, y sale ganando en definitiva la concepción vitalista de los yanquis, por fortuna para los dos amantes.

Aparte de la dudosa verosimilitud del matrimonio del yanqui con la inglesa, utilizando aquel el nombre de un compañero muerto, pueden ponérsele a la obra algunos otros reparos, sobre todo en la matización de los personajes, demasiado elementalmente diferenciados. Pero la obra se desarrolla con gran interés, viveza de diálogo y altura literaria. Josita Hernán encarna muy bien el papel de una inglesita dulce, orgullosa, moderna y romántica al mismo tiempo. Bien Antonio Casal, de aviador americano; mejor en la segunda parte. Labor muy plausible la del primer actor, Salvador Soler-Marí haciendo un abuelo inglés –que nos parece más «abuelete» español– y el resto de los actores, aceptables en cada uno de sus cometidos. [...]

**D.S., «Escenarios. Teatro Principal: reposición de “Pigmalión”», *Amanecer*, 29-XI-1946, pág. 2**

De la gran obra literaria que Bernard Shaw escribió en cuatro actos un prólogo y un epílogo, queda para ser representada una magnífica pieza teatral que en manos de una buena compañía puede resultar algo verdaderamente delicioso, aunque las necesidades escénicas pongan un punto final de boda no pensada por el autor y la traducción obligue a poner en castizo y limpio madrileño de Lavapiés el «argot» brutal de los barrios extremos de Londres. Hubo compañía digna de la obra ayer en el Teatro Principal. La florista Elisa, luego dama de alto copete por virtud de un serio aprendizaje de la fonética, encarnó espléndidamente en Josita Hernán, y Antonio Casal supo hacer el profesor de fonética, ensimismado, duro y distraído que el tipo Higgins requería. El primer actor, Soler Marí dio una versión exacta de Doolittle, el padre de Elisa, primero trapero y luego rentista. [...]. Mercedes Blanch, Elvira Moya, Juan de Haro y demás actores [...] la decoración, muy apropiada con excelentes efectos de luz y perspectiva. Un éxito, pues la reposición de *Pygmalion*. No regañamos aplausos.

**P. C. de C., «Los Teatros. Principal. Reposición de “Pigmalión”», *Heraldo de Aragón*, 29-XI-1946, pág. 3.**

La compañía que actúa en el Principal nos ofreció ayer una reposición de la famosa comedia del genial dramaturgo Bernard Shaw: *Pigmalion*. Creemos que el hecho nos obliga a unas líneas de comentario, aunque nuestro gusto sería silenciarlo para no tener que pasar por el desagradable trance de censurar. No podemos dudar de que Josita Hernán, actriz inteligente, comprende en toda su integridad la tesis de la obra y con ella el papel de la heroína que interpreta, pero es lo cierto que su Elisa, en el primer acto, es muy distante de ser la creada por Bernard Shaw. La de Josita viste demasiado bien, habla demasiado bien y se mueve y acciona con excesiva finura. De ninguna manera nos da la sensación de aquella fierecilla de bajos fondos que ha hecho del arroyo su casa y en la que resulta difícil comprender que tenga un alma. Esa Elisa en la que ha de experimentarse el mito de Pigmalión merced a los desvelos absorbentes del pintoresco profesor de vocalización en colaboración con el coronel Pockering [sic], Josita Hernán se nos presenta ya desde un principio con rasgos de finura y detalles de vocalización que malogran la sorpresa de los actos sucesivos. Otras, con menos corrección en sus primeros años, han alcanzado el mismo resultado con solo cambiar de ambiente. En los dos siguientes actos la interpretación de Josita es bastante acertada, pero como ya dijimos por la causa antedicha, no logra la debida eficacia. Comprendemos [...] que hasta la fecha [...] en «ingenuas» de comedia ligeras. Y esta de Bernard Shaw no tiene nada de ingenua, aunque pueda parecerlo a públicos acostumbrados a teatro fácil.

Antonio Casal ha estudiado bien el carácter de su papel y procura darle contenido, es decir, indiferencia y desprecio por los prejuicios y convencionalismos sociales y obsesión de sabio por rumbo de su experimento. Soler Marí caracteriza y expresa bien el papel del viejo Doolittle.

**Aguilar, «Mirador de la ciudad. Teatros y cines. Compañía de comedias Josita Hernán-Antonio Casal», *Albacete*, 5-III-1947, pág. 2**

Ayer en funciones de tarde y noche, hizo su presentación en este teatro la compañía de comedia de Josita Hernán y Antonio Casal, con la comedia en tres actos de Martínez Sierra y Honorio Maura, titulada *Mary, la insoportable*.

Construida esta comedia sobre un asunto trivial y manido, tiene escasa consistencia teatral y si bien algunas escenas comidas están bien logradas, la acción pesa un poco a lo largo de los tres actos y carece de calor y humanidad.

Josita Hernán vivió deliciosamente el personaje central de la farsa, expresiva, graciosa y muy femenina. Antonio Casal –excelente galán cómico de la escena y la pantalla– convalidó sus dotes de buen actor, dentro siempre de la mejor línea cómica

Muy bien Antonio Prieto, atinadísimo y sobrio; entonada y bella Maruja Lázaro y discreto el resto del reparto

La postura escénica muy cuidada el público aplaudió cariñosamente al final de todos los actos, obligando a saludar repetidamente a los intérpretes.

**«Teatros y cines. Éxito extraordinario de Josita Hernán y Antonio Casal en “Guiñitos”», *Albacete*, 6-III-1947, pág. 2**

La obra carece de interés y está confeccionada sin grandes aspiraciones, partiendo la trama de una base tan sencilla que puede afirmarse que obras de esta categoría no merecía la pena escribirse. Si anoche en este teatro no hubiéramos tenido dos artistas de la talla y categoría de Josita Hernán y Antonio Casal, el aburrimiento habría sido el tema dominante de la función. Pero esta pareja excepcional supo encontrar recursos al diálogo y crear unas situaciones tan sumamente cómicas, que el público escuchó los tres actos sumamente complacido, otorgando a los intérpretes sus aplausos más calurosos.

Josita Hernán se superó anoche así misma haciendo una verdadera creación de la figura de Catalina. Con su proverbial gracia y simpatía rodeó al personaje que encarnaba de una aureola de dulce ternura, difícil de igualar por otra actriz que no sea ella. Antonio Casal derrochó también todo el caudal de su arte para contribuir al milagro de crear partiendo de la nada. La vena cómica de este actor lució ayer poderosamente en nuestros escenarios, dándonos una buena lección de buen arte.

Junto a las dos figuras principales de la compañía destacaron en la interpretación el primer actor Antonio Prieto, muy justo y atinado en todo momento, las actrices María Luisa Romas y Maruja Lázaro y los actores José Bernal y Julio Montijano.

La obra fue presentada con exquisita elegancia y escrupulosidad.

## **2.11. Compañía de Luis de Vargas (1948-1949)**

**A.M., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Cómico se repuso “La tonta del bote”, de Pilar Millán Astray», *ABC*, 21-IV-1949, pág. 25**

Anoche fue el repuesto en el Cómico el popular sainete de Pilar Millán Astray *La tonta del bote*. El público rio y aplaudió durante el curso de la representación y al final de los actos de la obra, verdadero modelo en el género, llena de fina gracia y de sutil observación costumbrista que, a pesar del paso del tiempo, conserva íntegramente sus valores sentimentales y humorísticos, Josita Hernán, que como es sabido, realiza una personalísima creación en el personaje central, ratificó ayer su mérito y su éxito, en unión de Menchu Bernardos, Rosario Merino, Carmen del Valle, Lolita Gálvez, Angelita Yegros y los señores Solá, Piquer, Luclo, Algora, Del Va, Armada y Vidal.

A continuación, Josita Hernán y los principales elementos de su compañía –en la que hay que elogiar sinceramente la competencia artística y el disciplinado estudio, verdaderamente meritorios– interpretaron el admirable sainete de Arniches *Los milagros del jornal*, que fue también muy celebrado y aplaudido.

**A.M., «Informaciones y noticias teatrales, de música y cinematográficas. En el Cómico se repuso “Cristina Guzmán”, adaptación de la novela de Carmen de Icaza», *ABC*, 27-IV-1949, pág. 22**

Ayer se repuso en el Cómico la adaptación escénica de la novela *Cristina Guzmán*, de Carmen de Icaza, realizada por la autora y por Luis de Vargas. Esta reposición tuvo honores de estreno, por la calidad del público que asistió a la representación y por el calor y el entusiasmo con que acogió la obra, aplaudiendo con insistencia al fin de los actos y haciendo que el telón se alzara muchas veces mientras Carmen de Icaza salía a saludar en unión de los intérpretes.

Josita Hernán, cada día mejor y más segura actriz, realizó una doble y admirable creación en las figuras de Cristina y Fifi, en ella encomendadas, y en el éxito la acompañó el magnífico galán joven Francisco Piquer –a quien están reservados muchos triunfos escénicos–; el primer actor Alberto Solá y Menchu Bernardos, Rosario Merino, Lolita Gálvez, Carmen del Valle, Mary Carmen y Angelita Yegros, y los señores Del Val, Espinosa, Lucio, Armada y Algora. Para todos hubo premio de ovaciones.

**J DE LA C., «Teatro. Cómico. Cristina Guzmán», *Ya*, 27-IV-1949, pág. 5**

Hace años [que] no representada la adaptación de la interesantísima novela de Carmen de Icaza, hecha por la autora y por el hombre de teatro que es Luis de Vargas, autor de tantas obras aplaudidas, su reposición tuvo el interés de estreno, y el público quedó prendido primero de la simpatía de los personajes y luego en la emoción de las situaciones. Josita Hernán culminó en el difícil empeño de acertar plenamente en los tres tipos que representa el suyo, el que se ve obligado a imitar y en el que representa realmente el tipo imitado, labor difícil que llevó a cabo con gran naturalidad, que realzó con finísimos detalles y con un fondo de ternura que gana al público. Con ella acertaron Menchu Bernardos, Rosario Merino, movida y graciosa; Lolita Gálvez, Mary Carmen Yegros, Alberto Solá, muy digno; Francisco Piquer, que compuso muy bien la figura del enfermero; José María del Val, Pedro Espinosa y todo el reparto magnífico de ensayo y de conjunto.

El público siguió la obra con extraordinaria atención, aplaudió en varios momentos y solicitó con insistencia la presencia de los autores. Carmen de Icaza, la ilustre autora de *Fuente enterrada*, fue aplaudidísima y obsequiada.

**CUEVA, Jorge de la, «Teatro. Cómico. Juanito», *Ya*, 7-V-1949, pág. 2.**

Tiene esta amable comedia un doble carácter que le da variedad: un tono de cuento, donde las rosas no son como estrictamente debieran ser en la realidad, ni aún en realidad convencional del teatro, y un modo de comedia de situación y de engaño. Pero este engaño, en la parte que atañe al público, está tan bien plasmado y expuesto que el público cae en él con verdadera complacencia, y al darse cuenta del *quid pro quo* espera regocijado las consecuencias que de él se derivan y celebra con alegría la situación que se inicia y siente con exaltación sentimental el bonito momento en que una mujer encarna el tipo del hijo que pudo tener para atraer al marido ingrato y volandero. Y de nuevo, y por esas misteriosas coincidencias de pensamiento teatral, nos encontramos de nuevo con el ente de ficción que ejerce una acción positiva en la vida real, y esto va llevado de manera tan amable que, prendido en ella el espectador, no para mientes en lo forzado de algún momento, porque va también llevado por el espíritu de justicia en un aspecto sentimental, en pro del cual se pasa insensiblemente sin parar mientes en nada.

Y se pasa con más facilidad gracias a la labor deliciosa de Josita Hernán, que sabe unir las delicadas ternezas de una mujer enamorada con los desplantes de un chiquillote voluntarioso. Con ella ayudaron eficazmente a la representación Menchu Bernardos,

Lolita Gálvez, Rosario Merino, Alberto Solá, Francisco Piquer, José Lucio, José María del Val; casi todos ellos fueron aplaudidos en mutis.

El éxito fue claro, indudable y progresivo. La obra fue coreada por risas y por aplausos, que se convirtieron en ovaciones en los finales de acto.

**MORALES DE ACEVEDO, E., «Estreno en el Cómico de la comedia “Juanito”», *Marca*, 7-V-1949, pág. 5**

Josita Hernán –todo el mundo lo sabe– es una actriz compleja, pero su dominante es la ingenuidad. Su mayor éxito se lo dio un papel de ingenua. Ahora, Luis de Vargas, en colaboración con dos autores extranjeros, le ha escrito una comedieta que bien pudiera definirse por la simpatía en tres actos.

Ese Juanito, nacido felizmente de un momento de amor propio de cierta famosa comedianta, irrumpe en la escena y se adueña de la voluntad, no solo del ingrato marido de la cómica, sino de cuantos la ven discurrir material y espiritualmente por el proscenio. [...] Para que la ternura y el rosado de ella sea mayor, se comienza en una noche del 24 de diciembre. En esa santa noche dicen que hasta las fieras se amansan, y las bestias ponzoñosas pierden su veneno. El esposo que abandonó a la lo pierde también al encontrarse a Juanito, hijo hipotético suyo y mujer olvidada en realidad. De aquí nacen pueriles juegos que divierten y emocionan a las buenas almas. Los diálogos fluyen frescos, retozones, agridulces y ágiles. Son los diálogos de Luis de Vargas a cuerpo limpio. En la batalla de dos rivales vence Juanito, ya sin pantalones. El doble se funda definitivamente en un cuerpo solo: Lili. Muere el hijo de ficción para dar paso probablemente al de una venturosa reconciliación conyugal. Es posible que Torrado supiese algo de Juanito al sacar en el Infanta Isabel su María José y José María.

Puede suponerse un amplio margen que proporciona la farsa a Josita Hernán, sugestiva, tierna, romántica, y revoltosa en su andrógino papel. Todas las figuras que la rodean, con excepción de la intrusa candidata al divorcio, son, como señalaba al principio, simpatía puta. La simpatía y la nobleza de la fábula y de ese agradabilísimo autor que se llama Luis de Vargas.

Juanito fue mimado por el público, que aplaudió incontables veces a él y a su «mamá», y también tuvo aplausos para Piquer, Solá, Lucio, Del Val, Moncha Bernardos, Lolita Gálvez, Rosario Merino, las Yegros, y para el traductor o adaptador, que los recogió desde el palco escénico.



**C., «Autores y escenarios. Cómico: estreno de “Juanito”, comedia en tres actos de Beekkeffy [sic] y Stella, arreglo de Luis de Vargas», *Madrid*, 7-V-1949, pág. 4**

Obra cortada e hilvanada según el patrón de la sastrería húngara, con una fábula poco fértil y una situación vodevilesca graciosa, pero que se reitera demasiado, sirvió a Josita Hernán para dar dos versiones –chico y chica– con gran impulso, gran desenvoltura y grandes ovaciones del público, alegre y confiado en este género de comicidad, femenil, intrépida.

El arreglo de Luis de Vargas denota destreza y premura y el reparto, influido de la premura, no lució en ciertos personajes la destreza, y hay recursos de una malicia pueril y, en cambio, hay chistes que rebasan la edad. De cualquier modo, el público dio muestras retiradas de regocijo, singularmente en las dos versiones de Josita Hernán, aplaudida en varios mutis y llamada a escena en los tres actos.

Intervinieron en el arreglo de la prensa, con su idea, Luis de Vargas, que la cortó y estrenó sin quitar apenas los hilvanes y, entrambos grupos sartorios –el de actrices, con Menchu Bernardos, Lolita Gálvez, Rosario Merino y Carmen y Angelita Yegros, y el de los actores, con Alberto Solá, Francisco Piquer, Del Val y Lucio –unas y otros según la teoría de la relatividad.

**V.E.O., «Teatro. Crítica de estrenos. “Juanito”», *SIPE (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos)*, núm. 275, 14-V-1949, pág. 246.**

Adaptación de la comedia húngara de Bekeff y Stella, realizada por don Luis de Vargas [sic], estrenada en el teatro Cómico el día 6 de mayo de 1949, por la compañía de Josita Hernán. –Censura moral: 3. Rosa (Sólo para mayores.)

Nos encontramos ante una humorada a la que ni la habilidad de su adaptador ha sabido darle calidad teatral alguna. Basada la obra en una trama poco firme y menos original, el diálogo busca al chiste, no siempre por los caminos naturales y sencillos. Sin embargo, el público rio la noche del estreno, y creemos que, al conseguirlo, esta comedia cumplió sus objetivos.

Josita Hernán hizo sus dos papeles, masculino y femenino, con la gracia y justeza que son propias a esta actriz. El resto de la compañía cumplió con los suyos sin que nadie destacara.

Moralmente, esta comedia, por el tema planteado, así como por las situaciones que de él dimana, solo la consideramos como espectáculo para personas formadas.

**B., «Filarmónica», *La Nueva España*, 8-VII-1949, pág. 6**

Esta comedia, que adaptó a la escena española Luis de Vargas, es una solemne ingenuidad... propia de otras psicologías que no sean tan «pacatas» como la nuestra. El cronista habla por su cuenta y tiene, por esta vez la representación de una selecta parte del público. La comedia hace reír mucho; sirve para que una artista de las condiciones excepcionales de Josita Hernán haga una demostración de su flexibilidad artística doblando los papeles de mamá y de su propio hijo, un niño de catorce años, con todas las características de un niño normal que ha de ser despierto, alegre, travieso e inteligente. ¿Dónde está lo que rechace el pacato? Pues sencillamente en la «ingenuidad» con que un autor extranjero nos presenta, como muy natural, que un hombre abandone a su esposa durante quince años y vuelva con la «sana» intención de presentarle a la mujer que adora y con la que pretende casarse. Juanito es el que le hace desistir, y aun que él adivina a la primera que Juanito es su propia mujer (artista de teatro y él autor), a la que sorprende cuando iniciaba en su propia casa el ensayo del papel de muchacho, deja que siga la ficción y que crea que no se ha dado cuenta, con lo que se desarrollan un buen número de escenas en que Josita hace ya de mamá, ya de niño, y entusiasmo al público con su gracia y su arte.

**Burandilla, «Teatros y cines. En los Campos. Presentación de Josita Hernán», *Hierro*, 17-VI-1949, pág. 5.**

Josita Hernán es una de las actrices que ofrecen una actuación más equilibrada, desprovista de aparato y eficaz. Es la ausencia de divismo y también la normal naturalidad de su trabajo lo que hace de su figura uno de los valores positivos de la escena actual, acaso sin el extremismo personal de otros nombres, pero siempre con un decoro escénico que hace de sus representaciones otras tantas oportunidades de ver teatro discreto. Incluso en obras como la de ayer— *Los vestidos de la señora*, escrita por el director de la compañía Luis de Vargas— que podrán apuntarse todas las representaciones que se quiera, pero que es muy poquita cosa, tan poquita cosa que en manos distintas quedaría reducida a la nada. Josita Hernán vive el papel —esta vez una Maruchi simpaticona ella— con garbo, sin exageraciones ni aspavientos, sin entregas a lo sensiblero, pese a que el tipo ideado por Luis de Vargas se prestaba a las concesiones y hasta creemos recordar que alguien la ha puesto de relieve anteriormente. Trae un conjunto bien avenido en el que hay nombres conocidos; otros, que lo son menos. Alberto Solares, primer actor de la Compañía, lo que quieren decir cuánto ha avanzado en su carrera este hombre de voluntad. Y galán joven,

Francisco Piquer, que dio al papel de Enrique buen tono. Menchu Bernardos, Rosario Merino, Lolita Gálvez, Angelina Yegros, José Lucio y José María del Val completaron el reparto con disciplina al servicio de la escasa comedia de Luis de Vargas, bien montada, por cierto.

## **2.12. Compañía de Comedias de Josita Hernán (1949-1950)**

**B.M., «La escena. En el Cervantes. Josita Hernán y su compañía», *La Tarde*, 11-X-1949, pág. 4.**

Anoche hubo inauguración de temporada y de empresa. Jolita Hernán se orese4bti con su compañía, trayéndonos la novedad del estreno de *Los vestidos de la señora*, que hace algunos años diera a conocer en Madrid el infortunado Luis de Vargas.

Este autor, muerto trágicamente hace varias semanas, era un fino ingenio andaluz que escribió comedias apacibles y simpáticas, dentro de un tono burgués, luminoso y sentimental, siempre del agrado del público sencillo, que no quiere complicaciones escénicas ni que la obra a representar cuando va al teatro le corrompa la digestión. A tal género pertenece *Los vestidos de la señora*, título que proviene no de la causa fundamental sino de una incidencia de la misma.

Una mujer ausente del tabladillo influye en la comedia, sin que por ello deje de ser una nebulosa. El caso de tal mujer, que abandonó el hogar conyugal es toda referencia y se explica un poco vagamente. Pero, en fin, el asunto deriva hacia diversos episodios que transcurren en un ambiente de placidez, aunque una lagartona sea llamada a intervenir con cierta picardía.

Grata y leve la comedia, con dialogo limpio y a las veces ocurrente, con personajes cuya vida se sujeta a la imaginación del autor más que la realidad observada, gustó a los espectadores.

Bien es verdad que la compañía, en un conjunto acoplado, y singularmente Josita Hernán, a la que le vienen a la medida los papeles de ingenua, posee ya tablas suficientes, desparpajo y gracia natural para lucir por sus propios méritos. Anoche le dio su gracia y su sensibilidad al personaje de la protagonista, y el concurso la aplaudió en varios mutis y al final de los tres actos.

Estuvo acertadamente secundada por Menchu Bernardos, Angelita Yegros, Carmen Tarrazo y el Rosario Merino, así como por el primer actor Alberto Solá, el galán Francisco Piquer, Germán Algora y José Lucio.

La escena, muy bien servida, y Josita Hernán exhibió algunas pieles que fueron de admirar por las señoras.

**Z., «Teatro. Cervantes. Inauguración de la temporada con la Compañía de Josita Hernán», *Sur*, 11-X-1949, pág. 6.**

Se inauguró la temporada teatral en Cervantes con la presentación de la Compañía de alta comedia de Josita Hernán y el estreno de la comedia de Luis de Vargas *Los vestidos de la señora*.

De antiguo conocemos el cuidado exquisito con que Josita Hernán compone sus agrupaciones artísticas. El tino y el tono, No solo en la dirección escénica y en la puesta de escena, sino en la juventud, figura y garbo el personal femenino y en el acierto y ponderación de los actores. Todas estas calidades se dan en la Compañía que ha formado Josita, que no puede olvidar sus actividades en el cine, y da a la interpretación de las obras que representa ese aire limpio y nuevo de la cinematografía.

La comedia de Vargas plantea un conflicto conyugal, en algunas escenas con innecesaria claridad, y aunque el núcleo es leve el autor se vale de su habilidad para reflejar el ambiente moderno, si bien con ciertas exageraciones, para producir unas pinturas de buena traza y con cierto interés.

Gustó la comedia, principalmente por la interpretación que le dio Josita y su Compañía, mereciendo aquella que la llamaran con sendas ovaciones en dos mutis. Dúctil, graciosa, femenina y sencilla, Josita incorporó con acierto el personaje principal, secundándole Menchu Bernardos, Rosario Merino, Carmen Tarrazo y Angelita Yegros, así como el sobrio primer actor Alberto Sols y el galán Francisco Piquer, muy naturales, con Germán Algora, en un papel simpático y desenvuelto, al que sacó buen partido, José Lucio. Acudió mucho público, especialmente femenino, que aplaudió con simpatía y agrado a todos los componentes de la Compañía.

**Z., «Teatro. Cervantes. “Juanito”, comedia en tres actos, de Bekeffi y Stella, adaptada por Luis de Vargas», *Sur*, 15-X-1949, pág. 3.**

La comedia estrenada ayer en el Cervantes le «va», ajustada perfectamente, a Josita Hernán, como pensada para ella. Ha de representar un doble personaje de actriz mimada y popular y de chico avisado, de catorce años, en cuyos papeles Josita se supera y da una real muestra de cuanto es su poder de adaptación, su insinuante feminidad y su despierta simpatía de muchacho. Un asunto trivial, pero simpático, mantenido a lo largo

de tres actos por la habilidad y dominio de Luis de Vargas, para hacer obras que gusten y agraden, sin que suceda nada o poco menos de nada. En este caso, simplemente, la tenaz labor de recuperación de un marido ausente quince años, encomienda a un hijo «inexistente», pero de cuya superchería se da cuenta el retornado en el primer instante; pero él y el autor mantienen el equívoco hasta el último instante del tercer acto, porque si no, ¿qué iba a pasar en los otros dos?

Agradable, simpática la obra, ideal para un público que no quiere preocupaciones y pintiparada para Josita luzca todas sus habilidades, como las lució. El antagonista estuvo encarnado por Alberto Sola, quien dio a la interpretación un tono ligero e intrascendente como requería. Muy bien esa monería de actriz que es Menchu Bernardos, así como Rosario Merino y Lolita Gálvez y Mary Carmen Yegros en sus respectivas incorporaciones de dos pizpiretas doncellas. Destacado y a tono con el acierto general Francisco Piquer y José Lucio, actor de buena escuela, que siempre logra dar con el carácter exacto de sus personajes. Muy bien Arturo Armada en el empresario teatral.

La comedia fue acogida con general beneplácito y al caer el telón en todos los actos hubo que levantarlo varias veces, ante los insistentes aplausos con que los espectadores premiaban a autores e intérpretes.

**DECARLO, «De teatro. “Dos mujeres a las nueve”», *Falange*, 6-XII-1949, pág.3**

Teatro bueno, muy bueno, la comedia de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta, *Dos mujeres a la nueve* –premio nacional de teatro 1948-1949 –puesta en escena con gran éxito desde ayer tarde y noche por la compañía de Josita Hernán en el teatro Pérez Galdós. Con gran interés esperábamos este estreno en Las Palmas y a fe nuestra que no fuimos defraudados. Argumento original, diálogo fluido y elegante, perfecto movimiento de personajes, humorismo fino, sin chabacanerías, esta obra de Luca de Tena y Miguel de la Cuesta, nos demuestra que aún subsiste en España verdadero teatro, pese a los esfuerzos que hacen muchos autores por hacernos creer lo contrario.

La interpretación por el conjunto artístico que encabeza Josita Hernán merece todos nuestros elogios. Esta, en su papel de Magda –difícil y que requiere dotes artísticos extraordinarios– estuvo francamente insuperable. Alberto Sola, en su interpretación de don Lito –magnífico– nos reveló sus cualidades de gran actor. Muy bien también Menchu Bernardos en su papel, no exento de dificultades, de Fernanda, así como Rosario Merino en el suyo de Doña Consuelo, lleno de naturalidad. Especial atención merecen también Francisco Piquer como Ambrosio, Carmen del Valle como Lulú y José Lucio en su papel

de don Gaspar, aunque este último, a nuestro entender, exagera un poco su papel de un personaje grotesco *per se*.

**DECARLO, «De teatro. “Juanito”», *Falange*, 9-XII-1949, pág. 2**

El pasado miércoles, en función de noche, fue puesta en escena, por primera vez en el teatro Pérez Galdós, una comedia de Bekeffy y Stella –húngaros al parecer– que interpretada por la Compañía de Josita Hernán, mereció, muy justificadamente, el beneplácito del público. La obra, de tipo cómico, sin trascendencia, muy teatral, nos recuerda aquellas finas comedias del teatro inglés, tan populares a principio de siglo, *La tía de Carlos*, *Secretario privado*, etc., que, sin necesidad de chistes de dudoso gusto, con el simple recurso del diálogo y de las situaciones, lograban arrancar la hilaridad del público, proporcionándonos un rato agradable de esparcimiento. Claro está que en esta clase de comedias el éxito depende en una gran parte de la interpretación y la que nos ocupa parece haber sido escrita especialmente para Josita Hernán que hace de su papel de Lili y Juanito una verdadera creación. [...]

Ayer tarde y noche, la Compañía que actúa en el Galdós repuso en escena *Dos mujeres a las nueve*, que tanto éxito alcanzó el día de su estreno. Para hoy se anuncia una obra de Mercedes Ballester de la Torre, *Una mujer desconocida*, también estreno en Las Palmas.

**DECARLO, «De teatro. “Una mujer desconocida”», *Falange*, 10-XII-1949, pág. 2.**

[...] ¿Cine? ¿Teatro? *Una mujer desconocida* es otro guion cinematográfico, muy americano, llevado a la escena, en el cual la autora, con indiscutible talento, no contando con los recursos del «cine», ha sabido, gracias a un diálogo fluido y vigoroso y a una continuidad perfecta de escenas y situaciones, darle una movilidad de acción difícil de obtener en el teatro. Como todas las obras de este tipo, es entretenida, sin complicaciones, y el público la acogió con agrado. [...] Especial atención merece también Germán Algora en su papel de Pepi, muy bien logrado.

**DECARLO, «De teatro. Actuación de la compañía de Josita Hernán», *Falange*, 13-XII-1949, pág. 2**

Sólo la bondad del conjunto artístico encabezado por Josita Hernán, que actúa en el teatro Pérez Galdós, pudo hacernos «pasar» la comedia de Suárez de Deza, *Una gran*

*señora*, puesta en escena el pasado domingo, tarde y noche. La obra es de lo peorcito que conocemos. El primer acto, con su bailable y desfile de modelos, es bastante aceptable, pero la comedia decae terriblemente en el segundo y tercero hasta hacerse insoportable. Ni chistes ni diálogo, ni continuidad, en un ambiente falso. Y no es que el argumento, fantástico y peliculero, carezca de posibilidades, no; es simplemente que el asunto ha sido mal tratado y, repetimos, solo el esfuerzo extraordinario de Josita Hernán y sus colaboradores pudo salvar la obra.

Opinión completamente diferente nos merece la comedia de Dario Nicodemi *Retazo*, puesta en escena ayer tarde. Chispeante, simpática, buen teatro, con diálogo fluido y continuidad perfecta; el público la acogió con beneplácito, aplaudiendo entusiasmado la labor de Josita Hernán, en su papel de protagonista; de Alberto Sola en Carlos, ya Menchu Bernardos, Angelita Yegros y José Lucio, así como el resto del reparto siempre justo y acertado.

Finalizó la función de ayer tarde con la comedia en un acto de los hermanos Álvarez Quintero *Sin palabras*, interpretada por Josita Hernán, María Teresa Panal, Francisco Piquer y José Lucio, sobre la cual, una vez conocidos los autores, huelgan los comentarios.

**«De teatro. Anoche debutó la Compañía de Josita Hernán», *Diario de avisos*, 17-XII-1949, pág. 1.**

Con la comedia *Los vestidos de la señora*, se presentó anoche a nuestro público la Compañía de Comedias de la actriz Josita Hernán.

La Comedia, magnífica, dio pie a tan buenos actores para lucirse, causando impresión en nuestro público el magnífico estudio que de sus papeles tiene hecho estos artistas y lo claramente definido y justo que resulta el conjunto. Casi siempre algunos conjuntos carecen de una compenetrada unión que sirve para destacar simplemente una figura, hundiéndose el resto en una oscuridad tan desagradable para los artistas, como para un público entendido. Aquí, la acusada personalidad de Josita Hernán, no resta a nadie méritos ni valores, por el contrario, da a todos mayor lucimiento la encantadora personalidad de tan magnífica actriz. Alberto Sola, el primer actor, estuvo magnífico en su papel, demostrando un conocimiento de la escena poco común; Menchu Bernardos, ya conocida por su actuación en otras compañías en esta Isla gana camino en su ascendiente carrera artística que cristalizará en el cénit, por su bellísima figura y su magnífica dicción. Francisco Piquer, y en suma todos los artistas estuvieron soberbios.

Auguramos a Josita Hernán y sus huestes un gran éxito durante su estancia en nuestra isla, pues pese a la situación económica actual, el teatro registraba casi un lleno absoluto. Deseamos que así porque lo merecen artistas tan inmejorables que hacen un conjunto de lo mejor que nos han visitado.

**Dámaso, «Los espectáculos. Teatros. Argensola. “¿Odio?”», *Amanecer*, 21-III-1950, pág. 6**

Estamos en presencia de un autor. El crítico no tiene el escape fácil al tópico sobre los autores noveles. ¿*Odio?* es una comedia que obliga a opinar... sea porque R. Rosillo es autor de varias novelas –y mucho de técnica novelística hay en su comedia–, o sencillamente porque sabe muy bien lo que es el teatro, se muestra dueño del tema elegido, de los personales, del diálogo. ¿*Odio?* es una obra teatral conseguida. Quizás le sobre verbalismo en algún momento: tiene un par de entradas y salidas convencionales. Pero la obra tiene verdadero interés. Se plantea y lleva sus últimas consecuencias el, digámoslo así, «complejo» de la fea que intenta, con todas sus fuerzas, el cariño de la única compañera de colegio que no identifica en ella fealdad y maldad. Cariño que llega a lo morboso y hasta el extremo de reaccionar frente al matrimonio de la amiga intentando arrebatársela el marido. Queda a mucha distancia *La Prisionera* de Edouard Bourdet, respuesta por estos días con éxito en París. Nos priva el teatro, y por eso dijimos del posible origen novelístico de la comedia, de la totalidad del proceso psicológico de la protagonista, aunque está perfecta y limpiamente aludido las reacciones del marido –claras, valientes–, la segunda personalidad de la protagonista, que se presenta embellecida, disfrazada, y la esposa están manejadas con decisión y justeza.

Josita Hernán halla en su personaje campo propicio para una extensa y matizada labor. Más nos gusta su actuación aquí que en papeles de ingenua y de simple; su temperamento bucea bien en lo complicado, que sabe exteriorizar con gestos expresivos, con significativas pausas y modulaciones de voz. Menchu Bernardos, en el último acto, logra una intensidad dramática estimable. Correcto. Francisco Piquer. Las demás intervenciones, por lo breves, no merecen mención. Bien las mutaciones que dividen los actos y, en general, la presentación.

El autor compartió con los intérpretes los aplausos del público, que obligaron a levantar varias veces el telón.



### **2.13.Compañía titular del Teatro Benavente (1949-1950)**

**MORALES DE ACEVEDO, E., «Estreno en el Teatro Benavente de “Tu mujer y mi mujer”», *Marca*, 14-V-1950, pág. 8.**

Es una nueva versión de la divertidísima farsa de Somerset Maugham, *Home and Beauty*. Esta vez se titula en castellano *Tu mujer y mi mujer*, que le viene como anillo al dedo al juego de la comedia. La obra ya conocida en nuestra escena bajo el lema de *Mis dos maridos*, ha ganado extraordinariamente en finura y prudencia, sin que haya perdido nada de su gracia e intención. La tantas veces contada historia de «el muerto resucitado» adquiere en la obra de Somerset Maugham originalidad indiscutible, exageradas adrede, pero hilarantes de verdad, están bien saturadas del humor e ironía inglés. Es una sátira contra el divorcio realizada por un burlón que propone como arreglo final la solución del «triángulo», dejando a los tres lados libres para recomenzar.

La muy notable compañía que actúa en el teatro Benavente supo extraer de la farsa todos sus valores. El papel de las dos veces casada lo desempeñó con plausible desenvoltura Josita Hernán, que se encargó no pocas horas de sustituir a Conchita Montes por hacer caído ésta enferma, aunque no de gravedad, afortunadamente. Alfonso Candel e Ismael Merlo fueron de potencia a potencia en la tragicomedia de sus tribulaciones. Sabido es que Candel es de los autores más dúctiles que poseemos, como lo es Merlo en dinamismo y naturalidad. Ambos, con Josita, mantuvieron al público en constante divertimento. Excelente la gran actriz Társila Criado., como María Luisa Colomina y Mercedes Muñoz Sampedro. Completaron el éxito rotundo Ernesto Martínez, Rafael Alonso, Lola García y Merás.

### **2.14.Compañía de Comedias Cómicas de Fernando Granada (1949-1950)**

**R. DE C., «Gran Vía.: reposición de “Angelina (un drama en 1880)”, de Enrique Jardiel Poncela», *Arriba*, 28-VI-1950.**

Fernando Granada ha presentado en el teatro Gran Vía una compañía de comedias cómicas para realizar la temporada veraniega. La obra escogida para comenzar ha sido la conocida comedia de Jardiel Poncela *Angelina*, que hacía mucho tiempo no se representaba en Madrid. Con algunos ligeros cambios, la obra, si no tuvo el arrollador éxito que, en la época de su estreno, fue escuchada con bastante regocijo y aplaudida

sinceramente por el público, que siempre gusta de este género paródico, sobre todo si está servido en versos sonoros y graciosos y con una representación a tono con el género.

Las dos principales figuras de la compañía, Josita Hernán y Pepe Orjas, acertaron rotundamente en ese tono requerido, y ellos arrancaron las risas más estruendosas y los aplausos más sinceros. Algunos otros actores y actrices secundaron bien a los protagonistas, sobre todo Miguel Gómez, Esperanza Ortiz, María Luisa Moneró y Juan Catalán.

**C. DE C., «Autores y escenarios. Gran Vía. Reposición de “Angelina”, de Jardiel Poncela», *Madrid*, 28-VI-1950, pág. 8.**

Fernando Granada, el renombrado actor, ahora empresario y director de la nueva compañía que actúa en este teatro, repuso para inaugurar la temporada la obra de Jardiel Poncela *Angelina (un drama en 1880)*, que, estrenada hace varios lustros, obtuvo por la novedad de su género, una acogida extraordinaria. Durante los años transcurridos han desfilado por la escena diversas variantes de su género, que han cambiado los gustos del público, y aun cuando la farsa conserva ciertos rasgos de situaciones y equívocos regocijados, los años desplazaron su primer término por otras obras de más acuerdo con nuestros días. El público, no obstante, aplaudió con simpatía los momentos más efectistas de la obra, cuya interpretación marcó la gracia inteligente y expresiva de Josita Hernán y la experiencia un poco amanerada de Orjas, así como la vivacidad de Miguel Gómez y la prestancia de María Luisa Moneró.

Ni la escenografía –telones temblorosos y repintados– ni en el juego escénico –llevado en ocasiones con una gran batuda de carreras y gritos– hubo novedad en el frente, ni el montaje. Empero, los aplausos fueron pródigos y el telón se alzó varias veces.

**MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Reina Victoria se estrenó “Vas a ser mi perdición”, de José Lucio», *ABC*, 27-VII-1950, pág. 19.**

Anoche se estrenó en el Reina Victoria la farsa en tres actos de D. José de Lucio, titulada *Vas a ser mi perdición*. Obtuvo un rotundo éxito de público. Los espectadores rieron muchas veces en el curso de la representación y aplaudieron con calor al fin de cada jornada, mientras el telón se alzaba insistentemente.

Josita Hernán demostró una vez más sus excelentes condiciones escénicas y dio al personaje a ella encomendado las más eficaces expresiones de malicia y picardía. María

Luisa Moneró encarnó un tipo cómico con excepcional gracejo, lo mismo que José Orjas y Miguel Gómez, para quienes no tienen secretos las creaciones de «figurón».

En el resto del reparto colaboraron brillantemente en el éxito Esperanza Ortiz, Elena Granda, Ana María Notario, Charito Gallego y los Sres. Cores, Espinosa, Catalá, Martí Oruz, Martínez, Nieto y F. Guzmán.

El autor de *Vas a ser mi perdición* ha muerto, y desgraciadamente, ninguna de las observaciones que pudiéramos hacer en torno a la farsa estrenada anoche encerraría utilidad ninguna, porque la crítica se ejerce para orientar sinceramente al público acerca de las novedades escénicas, pero también para señalar con buena voluntad a los autores sus errores o aciertos. Conocida sobradamente la trayectoria del teatro cómico que en vida emprendió y desarrolló el Sr. Lucio, con innegables éxitos populares, baste decir que «En el Reina Victoria se estrenó *Vas a ser mi perdición*, de José de Lucio *Vas a ser mi perdición* obedece a la misma línea de sus anteriores producciones: toques sainetescos, personajes grotescos, como el marido débil de carácter, la niña pavisosa o la criada palurda, situaciones muchas veces explotadas en los vodeviles y en las comedias de enredo con matrimonios supuestos y ocultos hijos naturales, riñas y peleas con insultos de grueso calibre y finales de acto explosivos, con ataques y otros accidentes... Con tales elementos, un movimiento escénico suelto y ágil y una malicia festiva en el diálogo de la que el autor hizo siempre gala se desarrolla este juguete cómico –La calificación de la farsa nos parece excesiva– que da en el blanco propuesto de divertir y distraer al público ingenuo, al margen de una verdadera consideración literaria de la que se halla deliberadamente al margen.

## **2.15. Compañía titular del Teatro Benavente (1950-1951)**

**Interino, «Estreno en el Benavente de la comedia “Ausencia”, original de Agustín de Figueroa», *ABC*, 24-II-1951, pág. 21.**

Anoche, en el teatro Benavente, la compañía de comedias de Mariano Asquerino estrenó la comedia en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, original de Agustín de Figueroa, *Ausencia*. El público aplaudió vivamente al final de los tres actos y solicitó la presencia del autor, quien saludó en compañía de los intérpretes.

Será mejor no citar a estos nominalmente. Su falta de convicción, sus torpezas y sus reiteradas vacilaciones casi rozaron la falta de respeto. Casi no es posible hacer una comedia per que *Ausencia*, fue «hecha» anoche, precisamente en su estreno.

Existía, indudablemente, al fondo de *Ausencia*, un buen tema de comedia: la antología de alteraciones y desequilibrios que la guerra produce en la intimidad de los hogares. Excelente soporte para un estudio dramático de rasgos delicados y penetrantes análisis. Pero el autor de *Ausencia* ha cometido un grave error al intentar trasladar un tema tan prometedor; ha pecado con pavorosa y tristísima ingenuidad. La manera con que un tema ha de ser relatado en el teatro exige síntesis poderosas en el relato y riqueza analística en los personajes. Al revés que en *Ausencia*. Todo lo que, perteneciendo a la línea temática, gravita sobre la comedia es desvaído, confuso, anárquico. No sabemos «qué» les ha ocurrido a aquellos personajes que cambian, «cómo» les ha ocurrido ni «por qué» les sucedió. Y, en cambio, lo que debió ser cuidadosamente medido está tratado de un modo elemental, primitivo, inexperto. Los personajes de *Ausencia* no nos dan, jamás, sensación de realidad, de auténtica y humana vitalidad, porque el autor, colocándolos bajo una dura y crudísima luz, solo nos entrega de ellos la estricta y monocorde peripecia que más brevemente los define. La aventura que los conforma tendrá, es claro, mayor interés si el dibujo tuviese rasgos más sutiles. Pero el Sr. Figueroa nos enfrenta con un matrimonio cuya peculiaridad es tan agresiva, tan excepcional —excepcional, por «defecto» en el dibujo—, que es difícil encontrar en el espectador el camino de esa mínima, pero imprescindible solidaridad que hace de toda comedia —comedia de este tipo— una incitación a compartir alegrías y angustias. Naturalmente: la monótona brusquedad con que el marido reitera sus torpes órdenes y la contumacia en la pasividad de que hace gala su mujer, aplastan en nosotros el humano interés. Y, cuando se produce el viraje, los protagonistas han dejado de interesarnos. Piense el señor Figueroa en el tercer acto de *Ausencia* es, con mucho, el mejor, porque es, precisamente, aquel que alumbra ciertos matices, cierta media voz; en fin, cierta humanidad. La escena de la despedida de Luisa acierta con el equilibrio, precisamente porque está cargada de silencios, de serenidad, de flexiones. Es una bella y noble escena. Y las últimas están igualmente dotadas de un gran poder de seducción. Sólo por una cosa, porque se ha roto el severo y agrio perfil, que, cargando los personajes de antipática entereza, los había mantenido lejanos a nosotros.

Quizá la severidad de este juicio deba ser explicada: lo que tiene el teatro de mera construcción, «carpintería», «oficio», lo conoce o lo intuye próximo el Sr. Figueroa. Hay una gran soltura en el movimiento escénico, se han resuelto problemas constructivos de superior envergadura, se afrontan bravamente las situaciones. Y, sobre todo, un diálogo limpiísimo, digno, con una espléndida resonancia conceptista, muy bien manejada; nos advierte constantemente que, equivocándose o no, *Ausencia* es la comedia de un escritor.

**TORRENTE, «Teatro. Benavente. Estreno de “Ausencia”», *Arriba*, 24-II-1951, pág. 16.**

Siempre sucede lo mismo cada vez que Ulises regresa de la guerra, o él ha cambiado o ha cambiado ella, y, desde luego, lo que ha cambiado es la situación. Unas veces hay arreglo, otras no lo hay, y suele suceder que el acuerdo no pasa de un amaño que el buen deseo del autor ofrece a los protagonistas, no para que sean felices, sino para que los espectadores puedan dormir tranquilos.

El tema de la comedia estrenada anoche en el teatro Benavente por la compañía de Mariano Asquerino, *Ausencia*, de Agustín de Figueroa, son las transformaciones acontecidas en la vida y conducta de tres hermanas –Margarita, Ana y Luisa– durante la ausencia de los hombres de su vida –Víctor, Labry y Signoret–, provocada por la guerra. Luisa canoniza en su corazón a Signoret, muerto en el frente, a quien en la comedia califican de mentecato; Ana vuelve al amor de Labry, con quien estaba a punto de divorciarse, y Margarita, la protagonista, sumisa durante muchos años a la voluntad de su marido, cuando éste desaparece y se cree viuda cambia de tal manera que aquella mujer insignificante adquiere una personalidad, por lo menos, brillante y dinámica, aunque no muy firme.

El marido de Margarita no era precisamente un caballero simpático. Sus manías referentes al decorado del salón y disposición de los muebles podían pecar de académicas, pero aquel cuadro que presidía el conjunto le daba cierta nobleza. Cuando su mujer se descubre a sí misma y se convierte en un genio de la decoración, el gran cuadro desaparece y el conjunto del salón resulta muy revuelto, inconsistente, sin tono. El alma nueva de Margarita se parece bastante a su salón. Y un día vuelve el marido –¿cuándo comprenderá Ulises que su deber consiste en quedarse, en perderse, en no meternos en líos? –. No se entiende con Margarita porque él no ha cambiado, porque sigue siendo el mismo caballero antipático y de gustos académicos. Al caer el telón al final del primer cuadro del tercer acto tenemos la impresión de que aquello no tiene remedio. Pero Labry da buenos consejos a su cuñado, él los sigue, se acomoda a la situación y el trance amargo de la despedida final se convierte en el principio de la reconciliación. Ahora también; Víctor ha renunciado a sí mismo. EL dramaturgo no lo dice, pero yo sospecho que ha envejecido un poco y que le atrae la juventud de su mujer con mucha más fuerza que le repele su inconsistencia.

Tres actos, el segundo dividido en dos cuadros. En el primero, la inminencia de la guerra no se dosifica bastante, y pese a las dos o tres alusiones, nos coge un poco de

sorpresa. Por lo demás, el juego escénico es ágil, los personajes están bien dibujados, y el diálogo abunda en ingeniosidades. Al segundo acto le sobra totalmente la escena inicial: sospechamos ya el cambio, pero el relatárnoslo dos personajes secundarios se reduce al mínimo el elemento sorprendente. La escena de la llegada del marido y su diálogo con la secretaria de la esposa transformada baja un poco el tono de la obra, sacrificado a un efecto fácil en virtud del cual la figura del marido se nos hace mucho más antipática. La llegada, en el tercero, del abogado especialista en divorcios, si graciosa, no está suficientemente justificada. Es, en cambio, un acierto la escena del segundo cuadro, en que el personaje Labry parece volver a las andadas. Lo que sigue, próximo a la farsa, rebaja la calidad de la comedia.

Algunos personajes y escenas, si contribuyen a perfeccionar la descripción del ambiente, como todas las intervenciones de la baronesa Teleki, estorban a la economía general de la obra, de por sí larga. Tampoco viene a cuento la perorata final del abogado. El señor Figueroa, sobrio en sermones, pudo haber evitado éste.

La interpretación bien, con algunos reparos. Se escuchó durante toda la representación la voz del apuntador: Ana de Siria acertadísima de atuendo, no sabía en absoluto su papel; al final del primer acto, cuando se conoce la ruptura de hostilidades, la escena transcurre fríamente. Fuera de esto, todo estuvo bien y en su punto. Participaron en la representación con la citada Ana de Siria, Josita Hernán, María Armora, Margarita García Ortega, Julita Martínez, Mariano Asquerino, Manolo Collado, Vicente Haro, Julio Goróstegui y Enrique Martínez.

El público aplaudió al final de los tres actos y el autor salió al palco escénico a recibir los aplausos. Los decorados, de Redondela, elegantes.

**LLOVET, Enrique, «Teatro. El crítico escribe: “Ausencia”, de Agustín de Figueroa. Falta de matices», *El Alcázar*, 24-II-1951, pág. 4.**

Para ser una comedia le falta a *Ausencia* seguridad en la trama y le sobra vigor en los personajes. Están estos trazados por un pulso que yerra: es demasiado torpe la estúpida afirmación que asegura que en el teatro es preciso decir las cosas tres veces. No; en el teatro la valoración de una figura depende –aparte su contenido– del clima en que se la sumerge. Pues bien: el tema de *Ausencia* es un buen tema teatral. Revela una inquieta y despierta atención. Pero el clima en que se desarrolla tiene un tinte violento y excesivo. Los personajes circulan sin darnos más que una parcela, siempre la misma, de su ser. Y de ahí la terrible falta de convicción con que su aventura nos alcanza. Son, demasiados

«personajes de teatro», cabezas de un experimento sobre las que el autor se ejercita, esforzadamente, pero sin flexibilidad. Es excesivo el marido, excesiva la mujer, excesivo todo. Por eso el desarrollo dramático impone al señor Figueroa extremar igualmente la violencia a la hora de hacerlos reaccionar. Se pasan tan resuelta [sic], tan contundentemente, al campo contrario, que enseñan el artificio, despeñando la comedia. A pesar de eso, indiscutiblemente, hay obra en el tercer acto. Allí donde se entronizan los resortes de la ternura y el matiz. Y hay también a lo largo del todo la digna presencia del escritor, que salpica el diálogo con una bella e ingeniosa pirotecnia de ley.

El público aplaudió con cordialidad calurosa. Y el señor Figueroa recogió los aplausos, acompañado de los intérpretes, en cada uno de los finales de acto.

Falta, probablemente, de ensayos, la representación fue indecisa, fría y torpe.

**CASTRO, Cristóbal de, «Estreno de “Ausencia”, comedia en tres actos, de Agustín de Figueroa», *Madrid*, 24-II-1951, pág. 8.**

El brillante escritor Agustín de Figueroa llega al teatro con un considerable bagaje de libros –novelas, biografías, crónicas– de índole pulcra, sin remilgos y cultura, sin alardes ni abalorios. Su vocación escénica indica un propósito de tono medio, encuadrado en los cánones, juicioso, al margen de ambiciones quiméricas y de audacias extravagantes.

El tema de su obra, *Ausencia*, encierra cierta novedad en la idea y no poca soltura en el desarrollo, tratándose, como se trata, de un novel. La ausencia es, claramente, un interesante elemento psíquico, que opera en cada ser humano, más que por el tiempo y la distancia, por el medio, por el ambiente, por un «improbable» anímico. La Crateología, ciencia relativamente moderna, no es una variante de las metamorfosis antiguas. El alma necesita cambiar de postura, como el cuerpo. Hay una sugestión ingénita que incita al débil a sentirse fuerte y viceversa. La ausencia, pues, no es una inexistencia en acto, sino una presencia en potencia.

En la comedia, Agustín de Figueroa realiza tres cambios de caracteres diametralmente opuestos, en tres mujeres indefinidas al comienzo, y luego perfectamente definidas por los «imponderables» de su destino. Para fijarlas en las categorías de «sitio» y «modo», el autor apela a la guerra, como a una Euménide fatal. Empero el cambio sugestivo de la personalidad, puede producirse también al margen de la guerra. El viejo tema de «los caracteres sostenidos» se disipa más de una vez ante los caracteres modificados. La vida real nos ofrece ejemplos de personas que conocimos sumisas que

conocemos después completamente *sui juris*. Ello no significa que *Au noia* es un buen arranque dramático, materia para edificar, y que Agustín de Figueroa no logró enteramente el cometido, porque lo derivó hacia zonas de inexperiencia con peripecias, accidentes e incidentes, causas de confusión y reiteración poco felices, si bien con parciales aciertos, donde asoman en la agilidad del movimiento y en la firmeza del diálogo, facultades poco frecuentes en un autor novel.

El público acogió la obra con curiosidad y simpatía, y el autor salió a escena en los finales de acto entre aplausos, con los principales intérpretes.

En la interpretación, donde realmente se mantiene un tono medio, sin grandes papales protagónicos, son de señalar Josita Hernán, siempre avalada por sus excelentes dotes de actriz, Margarita García Ortega, que dio realce y emoción al suyo. Purita Martínez –la Colette taquimeca secretaria [creo que esta obra es de Marquerie] de gran vivacidad y simpatía, y Ana de Siria, la baronesa de opereta, que perfiló, con sus atuendos abigarrados, una caricatura hilarante. Asquerino, cogido entre los dos fuegos, de sus brusquedades y fingimientos durante do actos, para venir en el tercero a una contrición convencional, bajo la guía ultracómica de Collado, dieron al dúo, casi mímico, la mejor escena de la obra, entre la satisfacción y el aplauso de la sala.

El decorado, de Redondela, vistoso de arquitectura y colorido, de buen gusto y eficaz modernidad.

**BAYONA, José Antonio, «La escena animada. Estreno en el teatro Benavente de “Ausencia”, de Agustín de Figueroa», *Pueblo*, 24-II-1951, pág. 2.**

Hay escritores que aman la cosa plácida, amable, dulce y bella. Que por nada del mundo gritan. EN el teatro, esta actitud lucha con desventaja. La comedia de tonos suaves quizá no alcance el momento teatral de las cosas fuertes. Agustín de Figueroa es un escritor que está del lado de los tonos bellos y delicados. En *Ausencia* se nos muestra como un autor que maneja con soltura esto que hemos dado en llamar la construcción de comedias. La salida y entrada de los personajes en escena se realiza con normalidad teatral. El diálogo, de una encantadora levedad, fino, pulcro, cuidado y culto, nos dio anoche la sensación de que estaba escrito por un cerebro bien dispuesto para estas cosas.

*Ausencia* es una buena comedia, con un tema prometedor. Tres parejas. Dos matrimonios y unos novios, con algún personaje secundario, forman el reparto de la obra. La acción es en París, poco antes de estallar la última guerra. Los hombres parten para el frente, y esta ausencia da lugar y motivo para que las cosas, en este caso los sentimientos



y caracteres de las tres mujeres que quedan solas, sufran un gran cambio. Creemos sinceramente que se le ha ido de las manos un buen asunto al comediógrafo Agustín de Figueroa. También creemos que, como autor, lo ha querido hacer, así como lo ha hecho, dentro de su norma, de su estilo de escritor.

En el cambio que sufren, durante la ausencia de los hombres, los caracteres de las tres mujeres, a nuestro juicio, no ha logrado el autor la fuerza precisa para que este contraste obtenga la teatralidad necesaria, la pincelada fuerte indispensable para una mayor fuerza teatral.

Quizá la interpretación, un poco lenta a nuestro juicio, ayuda a la impresión que hemos anotado. Pero esto lo ha de sufrir en días de estreno casi todos los autores. Son las prisas por estrenar, los pocos ensayos continuados y agotadores que sufren actrices y actores que han de oír al apuntador. Si a la inquietud del estreno hemos de unir esta otra de tener que estar pendiente del apuntador, la cosa queda bastante incompleta.

Una interpretación más viva hubiera realzado más el valor de la comedia de Agustín de Figueroa, pluma fina, irónica, conocedora de la vida. Actores y actrices de la categoría de Mariano Asquerino, Josita Hernán, Manolo Collado, Ana de Siria, y el resto del reparto salvarán seguramente esto que anotamos, en sucesivas representaciones.

Pero la comedia brilla con luz propia en el diálogo, repleto de frases ingeniosas y mordaces, con citas que nos muestran el bagaje cultural del autor de *Ausencia*, y que el público celebró anoche con sonrisas y risas. Y las escenas de la segunda parte del tercer acto quedan llenas de humanidad, de gracia de sentimentalismo y de fluidez en el diálogo.

*Ausencia* logró anoche un buen éxito. El público la escuchó con atención creciente, aplaudió fuerte al final de los actos, y el autor, de la mano de los intérpretes, saludó reiteradamente desde el palco escénico, mientras el telón se alzaba una y otra vez.

**CUEVA, Jorge de la, «Teatros. Benavente. Estreno con éxito de “Ausencia”, comedia de don Agustín de Figueroa», *Ya*, 24-II-1951, pág. 6.**

La guerra interrumpe un cuadro vivo y bien pintado de vida normal y corriente... a la francesa, con sus divorcios planteados, con sus matrimonios llenos de conflictos..., maridos dominantes y autoritarios a la antigua, muchachas modernas, ya entonces desdeñosas y burlonas, que se ríen del pretendiente... Se oye la Marsellesa, la señal de la guerra, los hombres se van el [al] frente, y las mujeres, en la ausencia, en la necesidad de trabajar más, encuentran su personalidad ignorada ante la autoridad del marido; otras, en la inacción, idealizan la figura del amor lejano. [...]

La interpretación se mostró de acuerdo con el tono de la obra, y fue en todo momento limpia y sutil. Había la dificultad general para todos los actores de marcar la diferencia entre la manera de ser en la anteguerra y en la posguerra, y todos marcaron el contraste finamente y sin exageración. Mariano Asquerino hizo un tipo sobrio de hombre autoritario y arcaico con un dejo fino de elegancia. Josita Hernán supo pasar de mujer de sometido a jefe de empresa personal, audaz y firme. Margarita García Ortega y Collado midieron muy bien su contraste. Julio Goróstegui fue el hombre previsor y sensato, sin un deje de superioridad, y Vicente Haro acertó su breve cometido de pretendiente tímido y pedante. Julita Martínez hizo un papel delicioso de secretaria de varios aspectos, y en todo dio una nota simpática y artística de certera misión teatral. Ana de Siria, muy fina en la caricatura de su personaje.

EL éxito fue progresivo y seguro; el público se interesó, rio, aplaudió y llamó al autor a escena en todos los finales de acto.

**B., «Teatro Campoamor. “Lo cursi”, de Benavente, ha servido para un triunfo de la compañía en que figura Josita Hernán», La Nueva España, 7-IX-1951, pág. 2.**

*Lo cursi*, de Benavente, ha servido para un triunfo de la compañía en que figura Josita Hernán.

No es estreno, es verdad, *Lo cursi*, pero puede servir como estreno para alguna generación nueva, Por estos hermosos diálogos de que don Jacinto se valió en su teatro de sociedad haciendo que sus personajes dijese lo que él pensaba y lo dijese bien aposentados en burguesas mansiones, con toda comodidad, puede darse cuenta nuestra juventud cómo eran sus padres, cómo éramos nosotros, los de principios de siglo, aunque este principio nos hubiese sorprendido en el principio de nuestra vida. Pero aun hemos llegado a saborear la dignidad de un atuendo algo más respetuoso con las relaciones sociales que el de ahora. Hablamos en el aspecto que también entra hoy en la categoría de lo cursi.

**B., «Campoamor. Estreno de *Ausencia*, de Agustín de Figueroa», La Nueva España, 9-IX-1951, Pág. 3.**

Quizá el tema sin tesis (no hay que hacerse muchas ilusiones) sea sugerente. A nosotros nos interesó, pero hemos encontrado incompleta la razón que da el autor para decirnos y aun intentar probarnos que en el espejismo de la vida la ausencia centra las

cosas y les da realidad. Que la ausencia da ilusiones, y las quita; que por la ausencia conocemos mejor a aquellos de quien vivíamos rodeados y llegamos también a tener noticia de nuestra propia personalidad. Que el anulado por otro ser puede volverse hombre activo y dinámico cuando en él todo era concesión y abulia. Se vale de la guerra y a ella van tres hombres; uno de ellos dominante, ordenancista, agrio, con un sentido rígido e inflexible del orden de las cosas. El otro hombre, de gran sentido del humor, simpático, frívolo y ligero de carácter. El tercero, un fatuo, tocado de erudición, de los que se escuchan a sí mismos con pedantería, pero carente de carácter, de temperamento. Ausentes en la guerra, la sumisa mujer del primero se descubrió a sí misma como mujer de empresa, de gran gusto, sentido de los negocios y al mismo tiempo con una gran sensibilidad artística, y se dio cuenta de que su marido no le interesaba. La esposa del segundo aplazó sus afanes de divorcio, decayó en su frivolidad y sintió que estaba enamorada de su marido; la tercera era solo novia. El joven con el que iba a casarse y al que ella no quería, murió como un héroe y entonces ella le reservó todos sus pensamientos, se creyó enamorada de su novio e intentaba retirarse a un convento.

Pero al señor Figueroa le faltó, a nuestro criterio, determinar que aquellos espejismos obedecieron a causas determinadas; mas no creemos que el fenómeno se dé como constante en toda ausencia porque ello equivaldría a tanto como afirmar que toda ausencia trastorna o tergiversa la vida anterior de las personas por influencia fatal. Y esto de ninguna manera es admisible.

La labor de Josita Hernán en el difícil papel de Marga, así como el de Margarita García Ortega en el de Ana, Manolita Navarro en el de Luisa, Julita Martínez en el de Colette, y Carmen Sánchez, la gran característica en el de la Baronesa Teleki, han merecido el aplauso general.

**G. ORTIZ, «Teatros y cines. En el Jovellanos. Presentación de la compañía de Josita Hernán y Manolo Collado con “Lo cursi”», *El Comercio*, 14-IX-1951, pág. 2.**

Con la obra de don Jacinto Benavente *Lo cursi*, hizo su presentación ante el público gijonés la compañía de comedia titular del Teatro Benavente, de Madrid, integrada por una serie de indiscutibles figuras que sitúan a ese elenco teatral en una posición notoria. La reposición de esta comedia tiene como fundamental motivo el cumplimiento de sus bodas de oro, y hoy, como ayer, *Lo cursi* ha triunfado tanto por la enjundia de su contenido como por la relevante interpretación con que fue ofrecida al público.

Josita Hernán representó el papel de Rosario, imprimiéndole un certero sentido, precisando el gesto y midiendo la dicción. Magistral fue su interpretación, como asimismo la de Manolo Collado, sobrio y dominador de la escena. Carmen Sánchez y Ramón Elías hicieron alarde en su gran soltura como Fernando Salas, de su elasticidad mímica. Con el resto de los componentes del reparto, recogieron el cálido premio a su feliz intervención, introducido en frecuentes aplausos, como éxito rotundo en su día de presentación.

## **2.16. La Carbonera (1956-1958)**

**MARQUERÍE, Alfredo, «En el teatro de Arte La Carbonera se estrenó “Té y simpatía”, de Anderson», *ABC*, 24-III-1956, pág. 51.**

Anoche se estrenó en el pequeño Teatro de Arte La Carbonera la comedia de Robert Anderson *Té y simpatía*, traducida por María Luz Regás y adaptada por Piedad Salas con exquisita finura y delicadeza. La dirección escénica de Pastor Serrados fue impecable y admirable, y supo subrayar todos los matices y valores de la obra con movimiento, ritmo y pausa ejemplares. Josita Hernán mostró una vez más sus dotes de primera actriz sensible, inteligente y expresiva, y en la deliciosa interpretación le acompañaron con toda justeza Rosita Valero, Ramiro Benito, Antolín García, Pablo Sanz y Luis Sáenz. La figura del joven protagonista de la obra fue encarnada de modo insuperable por Francisco Valladares, en quien saludamos un nuevo valor escénico a quien aguardan –la profecía es fácil– rotundos triunfos en el tablado. El público aplaudió largamente y con justifica al fin de los dos actos de la obra.

Como muy bien dijo Ricardo Hurtado en unas excelentes cuartillas leídas antes de la representación, *Té y simpatía*, obra que ha alcanzado gran boga en el mundo, enfoca un tema delicado y difícil –el de los peligros equívocos que rondan a ciertos adolescentes–, pero el problema está tratado de un modo lleno de limpieza y dignidad, sin nada turbio ni morboso. Tome Lee, el protagonista de *Té y simpatía*, es un muchacho tímido y solitario, hipersensible, víctima de las funestas consecuencias de un hogar disociado por el divorcio de sus padres, pero absolutamente normal en lo que atañe a su constitución física y a su moralidad. Sin que él sea en modo alguno culpable, se ve envuelto en un escándalo que puede acarrearle graves daños en su vida. Una mujer le salva, poniendo en esa misión auténtico sacrificio, frente a los errores que el resto de los personajes cometen de un modo penoso y lamentable.

Pero no es el asunto de la comedia, expuesto de un modo somero en las líneas anteriores, lo más importante en *Té y simpatía*. Es el tino y el pulso con que se lleva la acción y el diálogo, la armoniosa y sobria arquitectura de la obra, el juego de sentimientos y de impulsos, la exteriorización de los procesos psicológicos de las criaturas escénicas, que se van proyectando ante los oídos y los ojos del espectador con una cadencia humana y profunda sin artificio de violencia. Esta fórmula, simple y difícil al mismo tiempo, de hacer teatro, es el mayor acierto de Robert Anderson, que en tal sentido poco o nada tiene que ver con otros dramaturgos norteamericanos, más aficionados a las complicaciones del escenario múltiple, de la retrospección o de intrínquilis técnicos, que requieren especiales montajes. En un ambiente deliberadamente clausurado y angosto, los personajes viven este drama profundo y conmovedor, donde la angustia no se revela en alardes declamatorios, sino en una pura e íntima congoja, que encuentra en todo instante su palabra exacta y su perfecto molde escénico.

Magnífico exponente de un teatro actual, *Té y simpatía*.

**T., «Estreno de “Genoveva Ambrieu”», *Arriba*, 24-X-1957, pág. 29.**

*Genoveva Ambrieu*, drama de Philippe Heriat, vertido al español por Piedad de Salas y estrenado en La Carbonera en sesión privada. Lo interpretaron Rosita Yarza, Paloma Olivares, Esperanza Saavedra, Pablo Sanz, Ramiro Benito, Juan R. de la Cuadra, Jaime Redondo y Venancio Muro. Dirección escénica de Josita Hernán.

Unas palabras solamente para dar la noticia de este estreno, que la inquietud teatral de doña Piedad nos ha ofrecido en su teatro particular La Carbonera. Es una pieza singular por su tema, y todo en ella está subordinado al tema. El punto de partida es —o era cuando la pieza se escribió— una utopía biológica. El desarrollo del drama muestra cómo la Naturaleza es más fuerte que las utopías, y cómo a los trámites de una maternidad extraordinaria siguen los trámites ordinarios del egoísmo y la rebeldía. El interés de la pieza no roza en ningún momento lo poético; su alejamiento de nuestra sensibilidad y, si se quiere, de nuestro sentido de la verosimilitud (aunque científicamente lo sea), le impide establecer con el espectador ese contacto mínimo que nos lleva a padecer con los que sufren en escena o a alegrarnos con ellos. Escuchamos y juzgamos con frialdad, como si aquello no tuviese que ver con nosotros. ¿Se debe exclusivamente a la naturaleza del tema, o es que al señor Hériat le faltan verdaderas dotes de dramaturgo?

Rosita Yarza puso de manifiesto, en un papel difícil sus excelentes dotes de actriz dramática y fue secundada con mucho acierto por Paloma Olivares, Esperanza Saavedra,

Pablo Sanz, Ramiro Benito y demás intérpretes. Muy acertada e inteligente la dirección de Josita Hernán, que, con los actores, recibió los aplausos prolongados de los asistentes.

**MARQUERÍE, Alfredo, «Informaciones teatrales y cinematográficas. Estreno de “Genoveva Ambrieu”», ABC, 25-X-1957, pág. 56.**

En el Teatro de Arte *La Carbonera*, que con tanto amor e inteligencia anima Piedad de Salas, se ha estrenado la pieza de Philippe Heriat *Genoveva Ambrieu*, con una fina y certera dirección escénica de Josita Hernán y una cuidada interpretación, que corrió a cargo de Rosita Yarza, que puso su buen arte dramático al servicio del papel principal de la obra, al que dio vida, emoción y naturalidad, lo mismo que la joven dama Paloma Olivares y el resto del reparto: Esperanza Saavedra, Pablo Sanz, Ramiro Benito, Juan R. de la Cuadra, Jaime Redondo y Venancio Muro. Todos y la directora escénica oyeron grandes y merecidas ovaciones.

*Genoveva Ambrieu* se dio a conocer en París hace diez años. Su tema es la partenogénesis. *Estela Ambrieu* nace como un extraño fruto de laboratorio al que se excluye la intervención normal de la paternidad. Y cuando esta criatura, ligada a su madre por un doble lazo que roza los límites de la psicopatología, va a conocer el amor, su prometido la rechaza horrorizado al conocer su verdadero origen. Y es la madre quien sufre las terribles consecuencias del «experimento». Con este asunto, Philippe Heriat ha construido un drama de línea sobria, donde lo coloquial sustituye en gran parte los valores de acción, y el diálogo, sin florituras ni ejercicios de ingenio, se ciñe escuetamente al argumento. Lo que no se puede negar en esta comedia es una turbadora y evidente originalidad. Al llevar —creemos— por vez primera a la escena un conflicto de la índole que dejamos reseñada, el autor plantea situaciones y define personajes que carecen de antecedentes literarios y que despiertan la correspondiente extrañeza. Hasta que al fin la naturaleza vuelve por sus fueros y toma su lógica e irresistible revancha.

**ARAGONÉS, Juan Emilio, «Experimento. “Genoveva Ambrieu”, de Philippe Hériat», La Hora, 31-X-1957, pág. 22.**

La Carbonera es uno de nuestros teatros minoritarios de más acusada personalidad y figura, desde luego, entre los dos o tres que demuestran saber qué pito tocan en el concierto, más bien desconcertado, del teatro español actual, las agrupaciones experimentales. *Genoveva Ambrieu*, de Philippe Hériat, cuyo estreno ha abierto las actividades de La Carbonera en la presente temporada es obra que, tanto por su temática

como por el desarrollo de la acción, ha de quedar, por ahora, reducida al ámbito de anticipaciones, indagación y pruebas de laboratorio en el que se desenvuelven los teatros experimentales. Enhorabuena, pues, a Piedad de Salas por su acierto en la elección de este drama.

En *Genoveva Ambrieu* hay un aspecto que sobresale de entre todos los restantes, desde la escena inicial hasta el telón definitivo: la radical originalidad del tema. Tal es el asunto ideado por Heriat, que uno no arriesga ni tanto así afirmando que carece por completo de precedentes en la dramática universal. El conflicto tiene su origen en un caso de partenogénesis humana, y es aquí, justamente, en el origen del drama, donde radica – a juicio mío– el más patente error de la pieza. Y es que las razones que esgrime la protagonista para justificar su decisión de prestarse a experimento que la permitirá alcanzar una maternidad «casta y solidaria» resultan escasamente satisfactorias, por inconscientes y, de esta inicial sensación de artificiosidad se resiente el resto de la pieza, pese a la valentía con que el autor plantea y resuelve algunas escenas de verdadera dificultad para un dramaturgo por avezado que esté en su oficio, sobre todo, habida cuenta de la total carencia de precedentes ya citada.

Junto al personaje cuyo nombre da título a la obra, destacan por su consistencia y acabado trazo –hasta superar, en ocasiones, a la protagonista– los de su hija Estela, una hija poco menos que prefabricada, y el profesor Ferrier.

No conozco otras producciones teatrales de Philippe Heriat, ni sé si las tiene, y la verdad es que *Genoveva Ambrieu* no facilita suficientes elementos de juicio para dictaminar resueltamente en cuanto a las posibilidades de su autor como dramaturgo; cabe anticipar, sin embargo –y esto, en notoria contradicción con la naturaleza, fundamentalmente discursiva del drama–, que acierta más en el planteamiento de situaciones de verdadera eficacia dramática que en el dominio del lenguaje escénico, bien trasladado al castellano por Piedad de Salas, pese a alguna que otra frase –a decir verdad, son muy pocas– deficientemente construidas.

La interpretación no contribuyó mucho al buen éxito del drama. Si bien el desprendimiento y la vocación de que dan prueba cuantos actores colaboran en estas sesiones de teatro experimental, y por eso solido mostrarme con ellos francamente benévolo. Pero tengo mis dudas respecto a la manera de cohonestar tal benevolencia con la sinceridad que debe caracterizar a todo juicio crítico e incluso me temo que de esta benevolencia se deriven más daños que beneficios para los propios interesados; de ahí que en la temporada que ahora ha comenzado venga dispuesto a medir a estos actores por

el mismo rasero que se utiliza para los que actúan en teatros comerciales. Pues de otro modo llegaríamos a ver convertidos los grupos experimentales en meros y vergonzantes «teatros de aficionados» cuando cabalmente han de ser todo lo contrario.

Rosita Yarza, en la incorporación de Genoveva, comenzó estimablemente, para ir a menos en el transcurso de la obra, hasta mantener en los dos últimos cuadros un tono declamatorio de lo más improcedente. Paloma Olivares tiene sensibilidad y talento, pero es mucho lo que le queda por aprender para moverse con soltura en nuestros escenarios y aprender a matizar adecuadamente. Muy bien Venancio Muro en su poco menos que muda, pero tan expresiva, actuación. A Pablo Sanz le correspondió, en desgracia, el personaje más acartonado de la obra, y nada pudo hacer para sacarlo adelante Ramiro Benito, por el contrario, perdió una gran oportunidad en la incorporación del profesor Ferrier, desproveyendo absolutamente al personaje del gran patetismo de que el autor lo dotó. Completaban el reparto Esperanza Saavedra, Juan R. de la Cuadra y Jaime Redondo.

La dirección escénica, de Josita Hernán, irregular, acaso por haber dejado a los actores demasiada iniciativa.

## **2.17. Teatro Popular Español (1958-1959)**

**«“Los pobrecitos”, por el Teatro Popular español», *Hoja Oficial del lunes*, 15-IX-1958, pág. 5.**

La titular del TPE, que fiel a su misión ha estado un tiempo ausente de su carpa, aunque no ociosa, porque ha viajado por la Mancha haciendo teatro y teatro bueno, reapareció el jueves –en noche de triunfo– con el reestreno, que supo a estreno victorioso, de la comedia de Alfonso Paso, *Los pobrecitos*, para nosotros y para muchos, lo mejor de su autor, lo más humano, intencionado y conseguido, pieza conmovedora que montada y cuidada con esmero por el TPE le ha deparado a éste un éxito de calidad, grande y merecido. La comedia es magnífica y espléndida su interpretación, ésta supervisada por Claudio de la Torre, que hace años nos dio a conocer en el María Guerrero. Josita Hernán y Ángel Picazo –aquella, por vez primera, pero con dominio y sinceridad absolutos– interpretaron impecablemente. Y como ellos, Antonia Mas. Y también admirablemente Marcela Yurfa, Julia Lorente, Estrella Pérez Valero, Anastasio Alemán, Pedro Oliver, Teófilo Calle, Severino Asenjo y Juan Espejo, como, asimismo –al día siguiente– Ramón Corroto, que alterna con Picazo. Un éxito redondo, con entusiasmo general a favor de



todos: de autor, director, intérpretes, sin excluir a Ruppert Salvador por lo acertado de su escenografía.

**«Molière y el Teatro Popular español», *Hoja Oficial del lunes*, 28-VII-1958, pág. 5.**

Molière y el Teatro Popular español. Molière, bien entendido e interpretado, es el segundo de los valores permanentes que se ha asomado al escenario del Teatro Popular, entregado de lleno a una hermosa aventura de revisión. Y *El enfermo imaginario*, de Molière, todo interés y gracia inmarcesibles, gustó de modo extraordinario, como ha gustado –invariablemente– en su andar de siglos.

Esta versión de *El enfermo imaginario* –tal como la ofrecen– es francamente deliciosa, pues sus ligeras modificaciones, todo alegría, son de un acierto positivo. Su resumen es bello, teatralmente magnífico. El escenario –de Emilio Burgos– es un primor; la dirección –de José Antonio Valdés–, atinadísima, y el trabajo de los intérpretes –entre los que cuentan y resaltan Josita Hernán (magnífica), Antoñita Mas y Marcela Yurfa, como actrices de cédula, y los actores Alemán, Calle, Borrero, Jaúregui, Granja y Jiberas, estudio y entusiasmo –es sencillamente admirable. Y así fue el resultado, digno de la tarea propuesta, tarea de amor y divulgación.

Los aplausos de los que participaron todos –fueron muchos y calurosos. La versión elegida –con arreglillos oportunos de Monleón y Valdés– es la de Julio Gómez de la Serna, que acertó a conservar toda la gracia intencionada del modelo. Y la función patrocinada por la Embajada francesa, que asistió a la misma, obtuvo un éxito claro, de exquisito regalo para el público.

## **2.18. Giras teatrales en España con el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París**

**MOLINA, E., «Un grupo de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, dirigido por Josita Hernán, puso en escena un selecto programa del mejor teatro español», *Lanza*, 15-IX-1959, pág. 6.**

Nadine Verdier, Myrian Colombí, Lilian Lafrabrie, Anne Morot Sir, Nicole Gueden, Jacques Ardouin, Robert Muret y Jean Claude Barbier alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París han actuado en nuestra ciudad exhibiendo una muestra del mejor teatro, interpretando en español con maestría singular.

Josita Hernán, catedrático de la mencionada institución dramática francesa ha sido la directora de este grupo que tantos éxitos ha cosechado en sus actuaciones de Madrid, Toledo, Santiago de Compostela y Televisión Española.

Alcázar de San Juan no se podía quedar si un festival de esta categoría si quien lo organiza es Josita Hernán, que tanta veneración profesa por nuestra ciudad. Y así haciendo un hueco en el corto espacio de tiempo que los componentes del Grupo han tenido para cumplir sus compromisos, han venido a Alcázar a ofrecer una muestra de su arte, que fue premiada con las ovaciones calurosas y entrañables de un público selecto que asistió a la representación.

El programa que interpretaron fue el siguiente: *Mujer con alcuza*, de Dámaso Alonso; *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; *Chufllillas*, de Alberti; *La dama boba*, de Lope de Vega; *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz; *Así son todas*, de Irene López de Heredia y *Yerma*, de García Lorca.

Todos los componentes del elenco teatral francés interpretaron con sorprendente maestría, propia de los actores hechos y de la mejor clase, estas pinceladas de tan distintas facetas. Haciéndose justamente acreedores a los nutridos y calurosos aplausos que premiaron su labor.

Es una lástima que nuestros autores clásicos y modernos no lleguen con la debida frecuencia a todos los rincones de España y sólo capitales de la altura de Madrid y Barcelona gocen de las delicias del buen teatro.

Por eso a Josita Hernán le guardamos un profundo afecto, que se ha vigorizado con la esporádica y última visita que constituyó para los alcazareños, como siempre que se hable de la simpática actriz, una verdadera caja de sorpresas.

**REDONDO, M., «Actuación de los alumnos de Josita Hernán», *ABC*, 16-VII-1960, págs. 58-59.**

Actuación de los alumnos de Josita Hernán. Una comedia de Roger Ferdinand titulada *La floire aux sentiments*, el entretenimiento de Pío Baroja *Chinchín*, mediante y unos textos de sor Juana Inés de la Cruz, escenificados por Piedad Salas, constituyeron el programa ofrecido anoche en el teatro Español por los alumnos del Conservatorio de París. Los jóvenes actores que dirige Josita Hernán actuaron bajo el patrocinio del Ministerio de Educación francés y de nuestra Dirección General de Relaciones Culturales. Asistió el embajador de Francia, M. de Margerie. El público premió con grandes aplausos

a este conjunto teatral, que hizo gala de una disciplina y de unas cualidades interpretativas poco comunes en quienes todavía no actúan dentro del campo profesional.

*La fore aux sentiments* está en la línea que ha cultivado con mayor frecuencia Roger Ferdinand, actual director del Conservatorio de Arte Dramático de París y presidente de la Sociedad de Autores. Es la comedia ligera, bien construida, trazada sobre el eterno resorte del amor: Ferdinand es algo así como un dignificador del vodevil. Sus personajes aquí –como en otras obras suyas– como en otras obras suyas son seres que aman y sufren, pero «a media voz». El autor juega con ellos parece divertirse con las leves psicologías de sus criaturas. Ferdinand conoce profundamente su oficio. Diálogo conciso, expresivo, irónico, sugeridor. El clásico enredo amoroso, tan grato al teatro popular francés, alcanza con é una vibración especial. Con esta obra, verdadera piedra de toque interpretativa por la variedad de los tipos que la componen, alcanzaron de un gran éxito los jóvenes artistas franceses. De la ágil y deliciosa comedia pasaron los alumnos de Josita Hernán al «entretenimiento» barojiano y después a la espiritualidad de los textos de son Juana Inés de la Cruz. En español –puesto que pertenecen a la cátedra dedicada a nuestro teatro en el Conservatorio de París– volvieron a demostrar su gran vocación y su entusiasmo: Aún con los naturales defectos de dicción consiguieron que la broma barojiana y la bella poesía llegaran al público con toda su fuerza. En suma, esta primera actuación de los jóvenes intérpretes franceses fue una demostración del tacto y la inteligencia con que los dirige Josita Hernán. Los espectadores aplaudieron repetidas veces la labor realizada por ella y por el magnífico conjunto compuesto por Françoise Ponty, Catherine Cambournac, Michele André, Dominique Forte-Gex, Jean Marie Paray, Wojazer, Jacques Ardouin, Jacques Tristán, Víctor Beniards, Michel Barcet, Françoise Paulhayé, Dominique Arden, Ann Morot-Sir, Anny Perrec, Madeleine Vilmes, Nadine Verdier y Liliane Lafabrie.

Antes de comenzar la representación leyó Josita Hernán un telegrama en el que Roger Ferdinand se excusaba por no poder trasladarse a Madrid en contra de sus deseos. A pesar de éste y de algún otro contratiempo –como la súbita enfermedad de la actriz Françoise Doucet, que hubo de ser sustituida–, bien pueden estar satisfechos los alumnos del Conservatorio de París del resultado de su primera actuación en el teatro Español.

**A.M., «Informaciones teatrales y cinematográficas. Segunda actuación en el Español de los alumnos del Conservatorio de París», *ABC*, 17-VII-1960, pág. 88.**

La compañía de alumnos del Conservatorio de París, bajo la dirección de su profesora, Josita Hernán, ofreció anoche en el Español dos novedades: el misterio *El juego de Adán* y *Ligazón* de Valle-Inclán.

Tanto la luz como los elementos escenográficos, como el movimiento y juego de personajes respondieron en ambas piezas a la exquisita sensibilidad y al buen sentido teatral de la directora, que merece encendidos elogios y que fue, como todos los intérpretes, muy aplaudida. El misterio tuvo el justo acento de severidad de unas resoluciones plásticas perfectamente concebidas y realizadas, tanto en la aparición de El Señor como en el movimiento sombríamente demoníaco.

*Ligazón* fue presentado con la doble intención que anima el texto valleinclanesco: poesía y misterio, garbo popular y tragedia interna. En esta última obra actrices y actores se hicieron entender bien en castellano –que ya es meritorio–, y en el misterio sentaron cátedra en dicción perfecta y de declamación impecable

Nadine Verdier, Jacques Tristán, Victor Beniard, Jacques Ardouin, Madeleine Vilmes, Françoise Doucet, con el resto de sus compañeros, demostraron su mérito y su condición, no de promesas escénicas, sino de gozosa realidad dentro de su envidiable juventud.

**«Teatro al aire libre», *La voz de Talavera*, 28-VII-1960, pág. 5.**

En la glorieta de la Alameda y en un escenario montado al aire libre, actuaron el pasado día 21 los jóvenes franceses que componen la Compañía de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, bajo la dirección de su profesora la eminente actriz española Josita Hernán.

El programa lo componían tres piezas breves tituladas *Los empeños de una casa* sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz según rezaba el programa; *Chinchín comediante*, de Pío Baroja y *Ligazón* del [sic] Valle-Inclán.

La primera obra, floja y llena de inexactitudes históricas, carece de calidad. Muy gracioso en cambio el entretenimiento de Baroja, con gracia, poesía y picardía de buena ley. Y fuerte e inadecuada para buena parte del público asistente, la obrita de Valle-Inclán que, si no tiene por qué asustar a personas formadas porque es la vida misma, sin mixtificaciones ni ñoñerías, como la veía y plasmaba en su prosa restallante como un

látigo Valle-Inclán, puede hacer daño en mentalidades atrasadas o en los numerosos jóvenes de ambos sexos que la presenciaron.

El grupo de chicos y chicas franceses, que representaron estas obras en español, supieron desenvolverse con buen arte y mucha simpatía, haciéndose aplaudir, así como su directora, Josita Hernán, en unas breves palabras que abrieron el espectáculo.

Patrocinaba este la Comisión Cultural del Excmo. Ayuntamiento a quien esperamos que el éxito de público y lo bien elegido del lugar, que resultó estupendo, habrá animado para futuros espectáculos, en los que únicamente será necesario mantener más alejada a la masa que, desde fuera, perturbó con su inadecuada falta de silencio la representación.

**TOLEDANO, Luis, «Comentario. Teatro bajo los chopos», *La Voz de Talavera*, 28-VII-1960, pág. 6**

Bajo la chopera rebullía una muchedumbre expectante. El lugar, un tanto apretado, era verdaderamente delicioso. Cuando, alguna vez, se apagaban las luces, podía verse, allá en lo alto, un cielo claro, surcado por el ramalazo del Camino de Santiago, y tachonado de estrellas. Las copas de los chopos, mecidas por una brisa ligera, ponían su contrapunto de hojas verdes.

Mi amigo, el progresista, cruzó el paseíllo de arena. Iba el hombre, risueño, hacia su localidad de las primeras filas. Una de esas localidades preferentes, con asiento especial, no de madera como los del vulgo. A grandes voces –mi amigo es así– me interpeló: –¿Tú no eres fuerza viva? ¿Tú no has hecho nada por la cultura de este pueblo? –subrayó sarcástico –estás bien donde estás. Tirado ahí, en la fila diecisiete...

Yo no estaba «tirado» en la fila diecisiete. (Detrás de mí humildísima silla de madera había otros muchos espectadores). Otro amigo se preocupó de apartarme dos butacas en la fila ocho, de las de lujo, pero tuve que cedérselas a otras personas a quienes quiero de veras y me resigné a ver los toros de lejos. Las cosas como son. Además, uno ha visto bastante teatro; uno se viene preocupando por el mundo de la inteligencia desde que le salieron los primeros dientes y uno sabe, por último, que siempre pasa lo mismo y que a la hora de los partidos internacionales se quedan sin entrada los «fieles» del Bernabeu para que los snobs puedan lucir sus tipos. Por si fuera poco, uno no es –gracias a Dios– «fuerza viva»; y aunque uno haya hecho –y siga haciendo– por la cultura de su pueblo, eso no cuenta.

El programa era muy tentador. Y creo que un poquito peligroso. Me explico: de buenas a primeras, Valle-Inclán, Pío Baroja y Sor Juana Inés de la Cruz, constituyen una mezcla explosiva. Son una «comida» demasiado fuerte para ciertos estómagos. Primera Objeción: no son autores «aptos» para todos los públicos, y mucho menos para representarlos ante gentes de todas las edades, todas las condiciones y todos los entendimientos. Allí había niños. Había muchachitas de catorce y de quince años. Había mozalbetes, aún sin asomo de bozo en la mejilla. Había personas con barba y bigote, pero cuya edad mental era, probablemente ínfima.

Lo de sor Juana —de aquí tomo un trozo, de allí coso un verso— no me gustó en absoluto. A sor Juana tampoco la hubiera gustado. Observé algunas licencias excesivas, algunas alusiones impropias. ¿Qué es eso de que santa teresa «tuvo» un pasado borrascoso? Puro disparate y pura ignorancia, porque la santaza de Ávila fue de otra manera y en su vida no existe la menor sombra. Quienquiera que fuese el urdidor de esa pieza —ya digo que Sor Juana no la escribió nunca— pecó de atrevido y frívolo. No estuvo nada de feliz y si la monja pudiese volver a la tierra le llamaría al orden.

En cuanto a Don Pío, debo confesar que no le conocía como autor teatral, y debo añadir que su piececilla tiene gracia, ternura y... Cosas de Baroja.

El vascote hirsuto era un tipo muy singular. Tenía sus manías, sus fobias que todos conocemos y deploramos, pero nunca dejó de ser un escritor de cuerpo entero. En *Chin-Chin* lo evidencia una vez más; Hay un manantial de poesía, y unas pinceladas agrias, de «mala uva» como dicen los flamencos. Me divertí a ratos. Lo que quizás a más de uno le pareciera escandaloso, a mí se me antojó fresco, natural y espontáneo. Ya está —me dije para mis adentros— averiguado el arranque de un teatro que ahora triunfa. No es un *Juan de la Luna*, de Marcel Achard, sino en este *Chin-Chin* donde se encuentran raíces de *Tres sombreros de copa* y de muchas otras comedias por el estilo. Y es que Don Pío —lástima de nombre tan «al revés»— era dueño de una «garra» imponente y todo cuanto tocaba con su pluma resplandecía como un diamante negro.

Respecto a Valle-Inclán diré que *Ligazón* pertenece a su teatro típico. Un teatro para leer bajo la sombra de un árbol, donde lo mejor reside en sus acotaciones. Conocía la obrilla, y despojada de sus estupendos paréntesis, sola en sus purititos huesos, pierde una barbaridad. Don Ramón —«feo, católico y sentimental», como su personaje Bradomin— estuvo siempre caminado sobre la cuerda floja, o sobre el filo de la navaja. Su lenguaje es de una belleza arrebatadora y de un lirismo hondo y estremecedor que araña en lo profundo del pecho. Pero Valle, como Baroja y el «apaño» que nos sirvieron de Sor

Juana, no estaba allí, bajo los chopos del prado, en su ideal escenario. Hubiera requerido, como sus compañeros de programa, un sitio más recoleto, más íntimo y... ausente de chiquillería.

Hay muchas cosas que no comprendo y que no llegaré a comprender nunca, al paso que voy. Se me hace muy cuesta arriba pensar que para unas representaciones se use de la manga más ancha y para otras de la censura más estrecha. Yo me entiendo y bailo solo. Y con ustedes. Al menos, en este caso, debió haberse advertido con letras muy grandes: AUTORIZADO SOLAMENTE PARA PERSONAS MUY PERO QUE MUY FORMADAS. Y prohibir el acceso a menores de edad y a los menores de inteligencia. O jugamos todos o se rompe la baraja.

Ya sé que la directora, muy gentil, anunció lo que se nos echaba encima y hasta rogó que abandonaran el local los espectadores que no debieron entrar nunca. Pero ya era tarde. Ya estaban muy sentaditos y los respetos humanos pesan más que el plomo. Eso se dice antes, amigos míos. Eso se imprime en los programas. Eso se tiene en cuenta a la hora de repartir las «invitaciones». Luego, el remedio es difícil. Hasta heroico. Y no todos tienen aptitudes de héroe.

Abogo por una literatura amplia y porque el pueblo a los más altos niveles de cultura, y no me escandalizo —¡estaría bueno!— ante los conocidos «rentoys» de Baroja ni ante las audacias verbales y argumentales de Valle-Inclán. Abogo por todo eso y lucharé siempre por conseguirlo, pero no se me ocurriría hacer que un niño de tres años se fume un veguero de Vuelta Abajo, ni que mi sobrino Emilito —que tiene cuatro meses— se beba una botella de whisky.

¿Quién tiene la culpa? Pues, yo creo que no la tiene nadie. Yo creo que se ha procedido, por todo el mundo, con buena fe. Unos, —los que patrocinaron el espectáculo— porque ignoraban la índole de las obras y se fiaron a pie juntillas de los altos patrocinios franco-españoles que las amparaban. Otros, los que vinieron a traérnoslas, por lo que llamaríamos «deformación profesional», que aleja de ellos toda sospecha de escándalo.

Así fue. Nadie se rasgue las vestiduras... De los escarmentados nacen los avisados.

Y por lo expuesto se me ocurre decirles a ustedes que cada vez es más necesario El Candil. Para que poco a poco, «sin prisa, pero sin pausa», se vaya educando al público. Nuestro Público. Que buena falta le hace. El Candil, pues, tiene que ser la escuela. Y como toda escuela que se precie, limitar la matrícula.

**«Éxito de los alumnos del Conservatorio de París en el Escorial», *Semanario escurialense*, núm. 108, 30-VII-1960, pág. 3.**

Cuando, al final de la representación celebrada el pasado sábado en nuestra plaza de Benavente, el público puesto en pie aplaudía calurosamente a los actores y a su profesora y directora Josita Hernán, rubricaba así el entusiasmo que el buen arte, el serenísimo arte de esta juventud despertó en todos los asistentes.

Las obras escogidas, en esta embajada cultural y entrañable, fueron nada menos que de Pío Baroja, *Chinchín Comediante*; de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*; y de Valle-Inclán, *Ligazón*.

Tres obras. Tres estilos. Tres diversas maneras de hacer teatro. Que son al mismo tiempo una manera. La del buen teatro, alejado de las fantasmagorías muy al uso, con la finura y la elegancia de una interpretación al tiempo clásica y juvenil, entusiasta y autorizada. De jóvenes actores y de actores maestros.

Por eso decíamos del entusiasmo alborozado y del aplauso unánime. De verdad, de verdad que ni el buenazo de don Pío, ni la a un tiempo mística y realista Sor Juana ni el Valle-Inclán patriarcal y misterioso pudieron soñar mejor adaptación. Mejor hacerse carne y vida su obra al conjuro de la palabra y el gesto.

**LOSADA, L., «Informaciones teatrales y cinematográficas. “El diablo Cojuelo”, por los alumnos de Josita Hernán en el Español», *ABC*, 18-VII-1961, pág. 63.**

Josita Hernán presentó con brillante éxito el domingo y ayer [16 y 17] por la noche, en teatro Español a la compañía de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, del cual es profesora la popular actriz española. El domingo fueron puestas en escena la obra de Luis Vélez de Guevara *El diablo cojuelo*, en adaptación de la misma Josita Hernán y *Le caprice*, de Alfredo de Musset. Ayer, con asistencia del maestro Azorín, que ocupaba un palco del teatro, volvió de nuevo a la escena la obra de Vélez de Guevara, en unión de *Lo invisible* y *Doctor Death, de 3 a 5*, del autor de *La voluntad*. La compañía, como expuso con justas palabras Josita Hernán al hacer la presentación, trata de ser un completo conjunto de actores capaces de expresarse en castellano, inglés y, naturalmente, en francés como cualquier de los mortales nacidos en estos países. Y pese a las dificultades naturales que para los franceses presenta la fonética española, estas jóvenes actrices y estos jóvenes actores lograron unas notables y plausibles versiones en castellano. Todos ellos serían dignos de un párrafo laudatorio,



pero la brevedad del espacio lo impide. No obstante, no podríamos olvidar a Catherine Cambournac, ni a Lilianne Barelli, ni a Dominique Forte-Gex ni a Jacqueline Gautier, ni a Madeleine Vimes, ni a Françoise Bartok, ni a Víctor Beniard, ni a Michel Paray, ni a Jean Pierre Maurin. Pero siempre sin dejar de tener en cuenta el perfecto y armónico equipo que forma la compañía.

La dirección, decorados y puesta en escena, acorde con el elevado tono del conjunto. Por eso, como decíamos en principio, el público no regateó en ningún momento las ovaciones. De las obras de Musset y Azorín no hay nada nuevo que decir. El breve juguete cómico de Musset, *Le caprice*, está dentro de la línea romántica del gran escritor francés. Las dos cortas obras de Azorín son, como todo lo del genial maestro, un modelo de sensible profundidad que, pese a la no muy favorable acogida de la crítica en la época del estreno, quedarán como algo lleno de sentido y, por tanto, de frescura y novedad en cualquier tiempo. Antes de la representación de *Lo invisible*, Josita Hernán pronunció unas breves frases acerca de la obra teatral de Azorín.

Luego, el joven azorinista Santiago Río-Pérez y Mila expuso con certeras palabras el sentido del teatro azoriniano.

La adaptación de *El Diablo Cojuelo* de Josita Hernán es graciosa, amena, entretenida, saltarina, «mona», muy hecha por una mujer. Le falta peso, y aun con el armazón y andamio de trascendente juego que tratan de darle el prólogo y el epílogo no pasa de un agradable entretenimiento artificial, arrancado a uno de nuestros grandes clásicos. Y es pena, porque Vélez de Guevara, sin el menor, pero, se merecía más.

**A., «De cine y Teatro. “El diablo cojuelo”. Romasol Cinema», *Lanza*, 21-VII-1961, pág. 6.**

Se presentó ayer la compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París, que dirige nuestra compatriota Josita Hernán. Presentaron en primer lugar una versión de la obra de Luis Vélez de Guevara *El diablo cojuelo*, que fue representado con esmero y con gran cuidado de conservar toda su belleza dialogal y la picaresca de su forma y de su intención, sacrificando el tinglado constructivo que salvó, sin embargo, la esencialidad en el montaje que se redujo a lo más imprescindible, salvando el tiempo y el espacio por medio de oscuros perfectamente distribuidos.

Los actores, diremos mejor las actrices, para nuestro gusto, mejor dispuestas, dieron en todo momento el matiz justo que requería el pasaje a interpretar, salvando con

auténtica heroicidad la dificultad del lenguaje y componiendo la expresión justa a la intención del mismo.

Madeleine Vimes dijo el añadido prólogo de una manera sencillamente maravillosa y cerró el sainete más deliciosamente aún. Consideramos a Madeleine Vimes como la más consuma actriz del Grupo, cosa que demostró después en el personaje de la Muerte en la pieza breve de Azorín, ya que, en el prólogo, su cometido fue eminentemente discursivo. Otra actriz que nos sugiere grandes posibilidades es Françoise Bartot, aunque aún consideramos poco hecha. Creemos que no llegó a cuajar en el soliloquio de la enferma con la voz en off. Tiene, sin embargo, una espléndida voz de rapsoda. Catherine Cambournac, simpatiquísima en el *Diablo cojuelo*. ¡Lástima que su acento francés fuera tan acentuado en un texto que está escrito para decir deprisa! Los demás estuvieron en todo momento dentro de la más exquisita corrección.

Bien la luz y el montaje. Josita Hernán imprimió un ritmo preciso y muy original a *El diablo cojuelo*, en las piezas *Lo invisible* y *Doctor Death, de 3 a 5*. Creemos que ese ritmo, a veces irritante, es precisamente el oportuno. No creemos equivocarnos, si otorgamos nuestro mejor aplaudo a Josita, precisamente en esta pieza breve, maravillosamente concebida.

El recital de poesía estuvo francamente bien, sin embargo, estimamos que a García orca no se le puede decir con acento francés. Se le resta pasión. Josita estuvo franca y sencillamente genial en los versos que dijo.

**MONLEÓN, José, «Madrid. Teatro profesional», *Primer Acto*, núm. 25, julio-agosto de 1961, pág. 36.**

En el Español, dos programas a cargo de la Compañía de Alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático, de París. Dirigió Josita Hernán, autora también de una versión de «El diablo cojuelo», que se representó. Las otras obras ofrecidas fueron *Doctor Death, de 3 a 5*, de la trilogía *Lo invisible*, de Azorín, y *Le caprice*, de Musset. Los textos de Azorín y de Vélez de Guevara se dijeron en castellano, extremo éste que siempre despierta simpatías hacia los jóvenes actores franceses de Josita. Las representaciones fueron más que discretas y los alumnos del Conservatorio de París, que ya estuvieron en Madrid en ocasión anterior, se ganaron el viaje del próximo año.

Desde mi punto de vista, lo más interesante fue el texto de Azorín. ¡Qué lástima que nuestro teatro, después del 36, renunciara tan absolutamente a una serie de objetivos de los «grandes» del 98! Azorín, aun siendo el menos interesante del grupo —el más, a los

efectos teatrales, es Valle; luego. Unamuno— aportaba un deseo de «sintonización» con el gran teatro europeo, una calidad literaria y una cultura que le harán siempre estimable, entre tanto dramaturgo ramplón y con un simple instinto para el oficio, dentro de una panorámica del teatrero español de nuestro siglo.

Azorín plantea un problema de educación de nuestra sociedad, antes que una cuestión de personal insuficiencia en el dominio de las formas dramáticas. Yo pienso que Azorín ha sido y es repudiado más por su intelectualismo que por la mentada insuficiencia. Me hace pensar esto el rechazo de dramaturgos —españoles y extranjeros— cuya suficiencia formal parece probada, al tiempo que la calidad de su temática y el modo profundo original de abordarla.

Afortunadamente, vamos poco a poco ganando terreno. Y cada vez más infrecuente —salvo en los casos impuestos por la autorización para «una sola representación»— el hecho de que piezas de construcción clara y temática asequible se ofrezcan por los grupos de cámara por el simple hecho de que su nivel intelectual está por encima del muy pedestre que suele ofrecer una parte considerable y representativa de nuestro teatro actual y celebrado.

**PÉREZ CEBRIÁN, José Luis, «Los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, en Madrid», *ABC*, 17-VII-1962, pág. 53.**

Josita Hernán, como cada año, ha llevado a su comparsa de comediantes franceses, alumnos de la popular actriz española en el Conservatorio de Arte Dramático de París. Sobre el escenario del Teatro Español pusieron anoche un variado programa con un tema común de fondo: la mujer.

Unas palabras de Josita Hernán abrieron la velada y el telón cayó por última vez sobre una escena de *Maribel y la extraña familia*, de Mihura. Entre uno y otro, las jóvenes actrices y los actores franceses interpretaron con esmero, inteligencia y sensibilidad *Les femmes savantes*, de Molière, en versión original, y dieron vida, en un agradable castellano, con entonación parisiense a *Mujeres*, recopilación de varios fragmentos literarios de Lope de Vega: *Canto al hombre*, de Carmen Conde, y *Cae el sol*, de José Hierro.

«Seremos breves», anunciaron los artistas. Y acertaron a dejar en el ánimo de los espectadores todo exquisito, todo bien hecho, un poco del estilo conciso y pintoresco de Molière; algo del secreto de los versos incomparables de Lope, y parte del acento vigoroso y tierno de tres poetas españoles actuales, entre ellos Mihura, poeta que no ha querido

escribir versos. ¡Qué delicia contemplar a las tres desconfiadas e inocentes «chicas», Pili, Rufi y Nini, de *Maribel*, que no eran las «chicas» de la Gran Vía madrileña, sino las de Pigalle!

En el transcurso de la función, el público repitió con entusiasmo y cariño sus aplausos en honor de toda la compañía y su directora, a quien le fueron ofrecidos, al final, dos grandes ramos de flores. Es necesario nombrar a Dominique Forte-Gex, Jeanine Vila, Françoise Bartot, Monique Brucher, Marie Françoise Rumilly, Jean Segols, Pierre Pillot, Jean Pierre, Fabienne Gautier, Serge Maillat y Thierry Labey. Y mención aparte merece por su discreción, donosura, por su ángel en el vivir, mover y decir, por su *charme*, Madeleine Vimes, que ganó las más fervorosas ovaciones del público. El espectáculo está patrocinado por el embajador de Francia, Dr. Armand du Chayla, en colaboración con el Ministerio de Educación Nacional y la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

**F., «Los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, en el Español», *Marca*, 18-VII-1962, pág. 10.**

Nos tiene ya acostumbrados Josita Hernán a esta visita anual al frente de sus alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Este año, sobre las tablas del Español, montaron una antología de pasajes clásicos españoles y franceses y, como postre, tres piezas de autores españoles actuales.

Ni que decir tiene que las representaciones de *Les femmes savantes* de Molière, el punto fuerte de la noche, se desarrolló como la seda. Los jóvenes actores derrocharon gracia, donosura y sensibilidad a cada momento.

La segunda parte del programa, en español, estaba encabezada por textos de Lope. ¡Versos del castizo Lope en voces femeninas a vueltas con la pronunciación! ¡Cómo se hubiera divertido él mismo! Aquí el *charme* francés hizo que los espectadores aplaudiesen a rabiar.

Los poemas de José Hierro y Carmen Conde fueron dichos por las jóvenes actrices, modulando cada palabra al ritmo que sus respectivos autores les imprimieron.

Por fin, las escenas de *Maribel y la extraña familia*, de serias dificultades en el montaje para gente que ha nacido al otro lado de las fronteras, lograron el necesario localismo y no perdieron, en absoluto, el humor zumbón y tierno que les imprimió Miguel Mihura.

A Josita Hernán, cordialísima enhorabuena extensiva a los magníficos farsantes que son Madeleine Vimes, Fabienne Gautier, Jean Sagols, Françoise Rumilly, Jeannine Villa, Jean Pierre Maurin, Serge Mailat, etc.

**Leandro, «Pradera. Actuación de la Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París en los Festivales de Verano», *Diario regional*, 14-VII-1963, pág. 16.**

En la temporada de Festivales de Verano y en el teatro Pradera, actuó ayer [13] la Compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París, que prepara y dirige, como profesora, la celebrada actriz española Josita Hernán, sobradamente conocida y aplaudida en Valladolid.

Josita inicio la actuación presentando con desenvoltura y cordialidad, a sus jóvenes actores y justificando algunas ausencias que habían obligado a introducir en el programa, importantes cambios. Y explicó brevemente el programa, cuyo desarrollo comenzó a continuación

Las señoritas Gerard, Forte-Gex y Rumilly, ofrecieron una delicada y graciosa representación de *Prendas de amor*, de Lope de Vega, que fue largamente aplaudida.

Después, el joven Jean Chizat interpretó, de modo muy expresivo y con detalles de muy buen actor, tanto de dicción como de mímica, la obra para un solo personaje, de J. López Rubio, *Estoy pensando en ti*, al fin del cual el señor Chizat fue insistentemente aplaudido, como lo fueron las situaciones más graciosas de la obra. Con esto terminó la primera parte.

La segunda titulada *Desde Berceo hasta hoy*, consistió en una charla del gran poeta José Hierro, sobre lo que es la poesía que fue resonante y reiteradamente aplaudida, y en recitación de poesías españolas desde los tiempos de Berceo —aunque este no fue recitado por indisposición de la señorita Françoise Cailland, que le tenía a su cargo— hasta hoy (Celaya, Pemán, etc.)

Las señoritas Bartot, Gorte-Gex, Rumilly, Rousell, Gérard y Heuclin, y los señores Rouseff, Bihaureu y Chizat, nos brindaron una amplia antología de poetas españoles, recitados con una gran comprensión del sentido de la frase, con una singular compenetración con el espíritu cómico o dramático de cada poema y patentizando el entusiasmo con que se entregan al estudio del español y de su poesía y las dificultades que han tenido que vencer para llegar a comunicar a los espectadores —como lo hacen— las ideas y sentimientos expresados en verso y en un idioma que no es el vernáculo.

Las famosas Coplas de Jorge Manrique fueron ofrecidas en un recital colectivo de gran efecto para el auditorio.

Con una propia meritoria labor, reflejaron la no menos valiosa de Josita Hernán como profesora. Por ello, los recitadores y Josita fueron premiados con atronadores y constantes aplausos. La actuación constituyó, pues, un rotundo triunfo.

**Viriato, «Crónica de televisión. “Lo” de Josita Hernán», *Hoja del Lunes*, 22-VII-1963, pág. 6.**

El martes, Josita Hernán presentó en el programa *Érase una vez* a sus alumnos del Conservatorio de París. El espectáculo fue, visto en televisión, lamentable.

Yo no dudo que la labor de Josita Hernán en aquel centro parisiense será plausible y digna de elogio. Lo admito, y aplaudo sus desvelos; pero esto no empecé para que lamente el resultado, si es que el resultado es lo que vimos en televisión, cosa que nos resistimos a creer.

Empezaremos por el principio: la presentación. Engolada, artificiosa, rebuscada y falta de naturalidad fue la oración de la propia profesora, que estuvo ante las cámaras «impostada» de voz y de actitud; nada, pues, más lejos el modo de estar ante ellas. *Prendas de amor*, entremés de Lope de Rueda, fue el primer destello del quehacer de sus alumnos. Pase. Pase, situándonos en el escenario no de un conservatorio, claro; sí en el de un colegio de monjas en día de fiesta. Y, aun así, puede que en el de las dominicas de Monte Fontaine lo hicieran mejor. La segunda y última intervención del grupo de alumnos fue rematadamente mala, y lo sentimos por el señor López Rubio, suyo era el monólogo hecho por un jovenzuelo con malísimo acento castellano y maneras un tanto ridículas de actor en ciernes. Puede que cualquier chaval del Liceo Francés de Madrid recite mejor las fábulas de Lafontaine; mejor en el sentido de pronunciación y «sentido» valorativo de las frases y de las oraciones. Desde luego, si cualquiera de nosotros nos examinamos en un centro francés del idioma de Molière y distribuimos los acentos tan descabalmente como aquel jovenzuelo lo hizo, no pasamos del quinto párrafo. Nos hacen volver en septiembre. Y con razón.

Lamentamos tener que decir esto, pero nos parece honrado decirlo. Con ello hacemos un favor, en primer lugar, a la admirable Josita Hernán, de cuya labor en París tenemos las mejores referencias; pero, desde luego, no brillaron, no, ni mucho menos, en *Érase una vez*. Aquello olía a chapucinada colegial impropia de TVE y de la madurez consciente de nuestros espectadores, que posiblemente tenían otras referencias de los

alumnos franceses del Conservatorio de París. Posiblemente estén en lo cierto; que guarden esas otras referencias y olviden esta demostración.

**«Anoche actuó con éxito el grupo artístico del Conservatorio de París», *Diario de Cuenca*, 25-VII-1963, pág. 8.**

Conforme estaba programado, tuvo lugar a las once de la noche del día de ayer, en la iglesia de San Miguel, una representación a cargo del Grupo Artístico del Conservatorio de París.

El mayor aliciente, aparte de su extraordinaria calidad artística, lo constituyó el magnífico programa todo representado en castellano, que se desarrolló en nuestra ciudad con mayor éxito si cabe, del que viene precedido.

Josita Hernán, profesora de castellano en el Conservatorio de París, ha dirigido, en cuanto a la dicción y situación en escena, maravillosamente a estos jóvenes actores que cursan, en su mayoría, el primer año de sus estudios.

En primer lugar, y a cargo de las señoritas Gérard, Rumilly, Dominique, Heuclin y Bartot, se puso en escena el magnífico paso de Lope de Rueda *Prendas de amor* con un acertado fondo musical que corrió a cargo de Fina Calderón.

A continuación, el señor Chizat, uno de los mejores actores con los que cuenta el Conservatorio de Arte Dramático de París, representó el monólogo original de José López Rubio *Estoy pensando en ti*. Soberbio en la impostación de la voz, así como en su mímica.

Como final de la actuación de estos alumnos se hizo una breve antología poética *Desde Berceo hasta hoy*, en la que es digno de destacar la representación, por parte de todos los elementos el grupo, de las famosas Coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique. En ella intervinieron, además de los ya reseñados, los señores Rouseff, Bihaureau y Montalbán.

A lo largo de todas las interpretaciones fueron largamente aplaudidos por el numeroso público que se encontraba en el magnífico escenario de la iglesia de San Madrid.

Al final de la representación, el señor alcalde de nuestra ciudad, don Rodrigo Lozano de la Fuente, obsequió a la directora del grupo, señorita Hernán, u al resto de las actrices, con magníficos ramos de flores.

Como despedida de su actuación en Cuenca, visitaron los rincones típicos de nuestra capital, de la que marcharon gratamente impresionados.

**C., «Anoche, en el Auditórium. Representación teatral por la Compañía del Conservatorio de París», *El Norte de Castilla*, 11-VII-1965, pág. 10.**

La excelente actriz Josita Hernán, que tantos éxitos obtuvo en la escena y en la pantalla, acostumbra a realizar una gira por España al frente de su bien conjuntada compañía de alumnos [...] Lo pudo apreciar el público –bien numeroso– que acudió anoche al Auditórium del Campo Grande, con objeto de asistir a la representación teatral anunciada, presentada por Cultura Popular de la Dirección General de Información y Turismo, con la colaboración del Ayuntamiento y patrocinada por las Direcciones Generales de Relaciones Culturales francesa y española. Dos obras diferentes con evidente reposición de faceta, aunque encuadradas en el género: sainete, sirvieron para demostrar las felices condiciones artísticas de los intérpretes, y sobre todo el acierto de dirección, el espíritu de cohesión logrado por la eficaz tarea que se impuso Josita Hernán como directora. Se puso en escena, en primer lugar, *Almacén de novias* [...] en la segunda parte se representó el delicioso sainete de [...] Carlos Arniches, pieza que, por cierto, se representó no hace mucho en Madrid, en uno de los teatros oficiales.

La producción arnichesca –graciosa y lozana– que mantuvo al auditorio en acusada línea de divertimento, deparó nuevo motivo de aplauso a Karime Lepine, Jacqueline Holtz, France du Sorbiers, en un papel comprometido y a Francis Rousseff, muy natural, Gérard Ortega y Gérard Tissot. Y hasta Josita Hernán se incorporó al quehacer interpretativo con marcado donaire, dando tono a la Señá Polonia. [...] Por último, completó la feliz jornada un recital de poesía popular a base de escogidos romancillos con ligeras incrustaciones de danza, con intervención de todos los elementos de la compañía. A Josita Hernán, ovacionada con reiteración, al igual que actrices y autores, la ofreció un precioso ramo de flores Karine Lepine.

**M.C., «Los alumnos del Conservatorio de París, en el María Guerrero», *Marca*, 17-VII-1965, pág. 11.**

[...] La presencia de Josita Hernán con sus alumnos viene a ser ya como una cita inaplazable, en la que cada año se manifiesta ese impulso y ese influjo de nuestra gran actriz en la joven hornada de actores franceses. Esta vez los alumnos del Conservatorio de París escogieron para su representación en Madrid no una obra clásica de nuestra «prehistoria literatura», ni una tragicomedia de corte griego o shakesperiano, sino que se atrevieron con la refundición de una obra de Ramón de la Cruz, así como con todo el gracejo y las particularísimas expresiones de Carlos Arniches.



Primero, en *Almacén de novias* –un comprimido de la obra– los alumnos franceses mostraron un meritorio y loable empeño en superar el lógico obstáculo del idioma; su entrada por el patio de butacas, además, fue original y nada cobarde, a la vista de los propios espectadores, que no sólo pudieron oír cómo recitaban sino escudriñar también los matices de sus expresiones. En *Los milagros del jornal*, de Arniches, los obstáculos lingüísticos fueron mayores, pero, no obstante, esa preocupación, no tiñó en nada su trabajo escénico e incluso dramático, comportándose todos como actores consumados, dirigidos sabiamente –he ahí un secreto del éxito– por una Josita Hernán cada vez más actriz y cada vez más identificada con esa gran tarea de formar a jóvenes artistas de París. [...] merecieron muchos aplausos, sobre todo al final, tras el recital de poesía española popular, así como de poesía francesa clásica y moderna. Y de la mano de Josita Hernán vieron alzarse el telón repetidas veces.

**ÁLVAREZ, Carlos Luis, «La compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París en el teatro María Guerrero», *ABC*, 17-VII-1965, pág. 71.**

Anteanoche «aprobaron» con muy altas calificaciones los alumnos franceses de Josita Hernán, que se presentaron en el teatro María Guerrero. Se representó primero *Almacén de novias*, de don Ramón de la Cruz, y después *Los milagros del jornal*, de don Carlos Arniches. Empresa arriesgada, ya que los giros, el tono, los desplantes verbales de ambas piezas exigían virtuosismo y experiencia. Los actores de la ilustre actriz española, cuya diestra mano se vio presente en todo momento, salieron gallardamente del trance. A la específica gracia que el leve rastro de la lengua francesa ponía en esta o aquella expresión, en el modo de cortar las sílabas, etc. Y a los breves instantes de patetismo que hay en *Los milagros del jornal*, añadieron, con ciertos espontáneos balbuceos, una ternura nueva, casi actual. El público rio y aplaudió con verdadero entusiasmo. La segunda parte fue un recital de poesía popular española y de poesía francesa clásica y moderna. Fue un ejemplo de buen decir, con matizaciones perfectas, y de saber estar en el escenario.

Todos, en una y otra parte, merecieron el aplauso: Jacqueline Holtz, Silvia Bastou, Viviane Elbaz, Karine Lépine, France Du Sorbiers, Francis Rousseff (con un sentido del humor muy brillante), Gérard Tissot, Gérard Ortega y, naturalmente, la siempre presente entre nosotros, Josita Hernán, que actuó en el papel de la Señá Polonia, de Arniches. Puede nuestra actriz estar satisfecha de su obra. El público advirtió en seguida los brillantísimos resultados de ella, y muy buena parte de los cálidos aplausos iban dirigidos a Josita Hernán.

Por causas que no pudimos saber no se representó *La seconde surprise de l'amour*, que estaba anunciada.

**GALINDO, Federico, «“Almacén de novias” y “Los milagros del jornal”, en el María Guerrero. Presentación de la compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Dígame*, 20-VII-1965, s. pág.**

El jueves hizo su presentación en el teatro María Guerrero la compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París, que dirige la notable actriz española Josita Hernán. Se eligieron para esta presentación dos garbosos sainetes [...], dieron vida a las dos obras, de ambiente tan hondamente popular, imprimiéndoles el ritmo preciso y presentándoles el correspondiente gracejo.

Sería difícil destacar nombres en la interpretación de las dos piezas mencionadas ya que todos cuantos intervinieron en los repartos actuaron con singular fortuna. Preferimos, pues, mencionar a todos los afortunados intérpretes, que fueron los siguientes: Francis Rousseff, Gérard Ortega, Gérard Tissot, Jacqueline Holtz, Sylvia Bastou, France du Sorbiers, Vivianne Elbaz, Karine Lépine y la propia Josita Hernán, que asumió con gran fortuna el papel de señá Polonia en *Los milagros del jornal*. [...] La segunda [parte del programa] estuvo dedicada a la poesía española popular y a la francesa clásica y moderna, finalizando con *La seconde surprise de l'amour*, de Marivaux. En esta segunda parte se corroboraron los halagüeños juicios formados en la primera [parte del programa] sobre los componentes de la compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París. Todas las interpretaciones fueron intensamente aplaudidas, así como Josita Hernán, que tuvo que comparecer en el palco escénico para recoger, junto a los felices intérpretes, los aplausos del enardecido público. La función fue patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid.

**BEÑO, «Josita y su grupo, en Ruidera», *Lanza*, 24-VII-1966, pág. 7.**

Argamasilla de Alba. Organizada por las Veladas Literarias en el Club Las Lagunas ha tenido una simpática recepción en los locales del club en honor de Josita Hernán –manchega universal– y sus alumnos del Conservatorio de París.

La noche elegida para la recepción fue una excelente noche de verano manchego. Junto al fresco y el susurro poético de la Laguna Colgada se hizo realidad el tópico «Ruidera oasis de La Mancha», y también «La Mancha es diferente».

La cena a la que asistieron entre otros el subjefe provincial del Movimiento don José María Martínez del Val y el presidente de la Diputación don José María Aparicio Arce, dio comienzo a las diez de la noche. Esta cena en consonancia con el lugar fue muy bien servida por alumnos de la Escuela Oficial de Hostelería. El menú consistió en platos típicamente manchegos tales como el gazpacho y la carne con pisto a la manchega.

Terminada la cena los alumnos del Conservatorio de París ofrecieron a los asistentes unas escenas de la obra de Arniches *Nuestra Señora*, que fueron maravillosamente dirigidas por Josita Hernán, y que además tuvieron la originalidad de ser presentadas en forma de ensayo o «repetición». También fue buena la idea de la profesora del Conservatorio de París y «Molinera Manchega», Josita Hernán, de elegir para su representación una obra de Arniches de quien este mismo año celebramos el centenario. Tras las escenas de *Nuestra señora*, una alumna aventajada del Conservatorio recitó con gracia entre castellana y francesa la poesía ruidereña –romance magno de nuestra lírica –Fontefrida, Fontefrida.

Tras la intervención de Josita Hernán –como directora– y sus alumnos, dio comienzo un animado baile que se prolongó hasta las primeras horas de la madrugada. Josita Hernán y sus muchachos tuvieron que retirarse pronto ya que tenían que emprender al día siguiente un largo viaje de estudios y –como dijo Josita– «la obligación es antes que la devoción aunque ésta sea una devoción tan hermosa». Fue una pena que esos muchachos no pudiesen ver un amanecer en Ruidera, porque un amanecer en Ruidera es una de las cosas más bellas que se pueden ver en La Mancha y en el mundo.

**LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Teatro español por actores franceses, en el Beatriz», *ABC*, 28-VII-1966, pág. 75.**

Bajo el patrocinio de las direcciones generales de Relaciones Culturales de Francia y España, Josita Hernán presentó en el teatro Beatriz una ocasional compañía formada por alumnos del Conservatorio de París, estudiantes al mismo tiempo de declamación en castellano. Los jóvenes comediantes franceses interpretaron con finura y gracia la pieza en un acto *Nuestra Señora*, de Carlos Arniches, y *Farsa del engañado y contento*, de Alejandro Casona. Dos obras de condición muy diferente. Cómica, llena de juegos de palabras, basada en una situación levemente vodevilesca, muy a lo Feydeau, la primera. Poética, con ironía e intención, basada en uno de los celeberrimos cuentos de Boccaccio, la segunda. El tino de Josita Hernán fue perceptible en la diferencia de ritmo, de tempo mental, de las dos interpretaciones. El público rio, casi constantemente y con

toda franqueza, con Arniches y sonrió, interesado, complacido, con el juego poético Bocaccio-Casona. ¿Y los actores?, se preguntará. Los actores superaron con alegre juego, con valiente seguridad los graves escollos de las consonantes españolas, tan difíciles para un francés y sobre todo el acento tónico, ese piélago profundo en el que tanto los españoles como los franceses solemos naufragar al cambiar de idioma. Gerard Ortega, supongo que de origen hispano, ha llegado casi a la perfección fonética, ejercicio en el que todos sus compañeros son excelentes. En ellos el castellano adquiere una gracia que, especialmente en la comedieta de Arniches, añade como una irrealidad suave al movimiento cómico, acelerándolo, agudizándolo, para placer del auditorio.

Para cerrar el programa con más exacta medida de la calidad teatral lograda por estos excelentes estudiantes, interpretaron en su idioma unas bellas escenas de amor del teatro francés. Escenas clásicas por su belleza, aunque de épocas, géneros y autores diferentes. *Cyriano. Andrómaca*, de Racine; *Ondine*, de Giradoux y *Les caprices de Marianne*, de Musset. Dominique Bailly, Silvia Bastou, Michele Pruvost, Christian Bujau y Gerard Ortega, lucieron el peculiar estilo que el Conservatorio da a sus actores. Una de las fuentes de la personalidad del teatro francés es la escuela de actores del Conservatorio. El rigor en la enseñanza técnica y la necesidad de aprender perfectamente y dominar en absoluto una serie de escenas del teatro clásico, como las que los alumnos de Josita Hernán interpretaron esta noche, acaban por formar actores dueños de su oficio y conocedores del gran teatro francés.

**MARQUERÍE, Alfredo, «La compañía del Conservatorio de París, en el Beatriz», *Pueblo*, 27-VII-1966, pág. 12.**

Patrocinado por Cultura Popular de la Dirección General de Información se presentó en el Beatriz la Compañía del Conservatorio de París, que con tanta voluntad como sensibilidad y acierto dirige Josita Hernán. Esta, con unas simpáticas palabras de presentación, explicó cómo antes de venir a Madrid la compañía había dado con éxito funciones de divulgación escénica y cultural en diversos pueblos andaluces.

Los jóvenes alumnos interpretaron en castellano y con muy gracioso acento francés *Nuestra señora*, de Carlos Arniches, y *Farsa del engañado y contento*, de Casona. A pesar de la dificultad que suponía expresarse en otro idioma se advirtieron en los artistas admirables cualidades de gesto y de ademán y de cambio y matiz, así como la más loable disciplina en actitudes, emplazamientos y movimientos.

La última parte del programa se dedicó a la interpretación, en su lengua original, de escenas de Racine, Musset, Rostand y Giradoux deliciosamente entendidas y expresadas por los actores y las actrices, gentiles y encantadoras todas ellas. No es aventurado augurar el más brillante porvenir a los componentes de la formación: Dominique Bailly, Sylvia Bastou, Michel Pruvost, Jeanne Heuclin, Gerard Ortega, Pierre Kalinowski, Christian Bujeau y Beranrd Alane, que oyeron, con Josita Hernán, muchos y merecidos aplausos.

**LÓPEZ-DELPECHO, Luis, «Vida musical. La Compañía del Conservatorio de París, en el Beatriz», *Ya*, 27-VII-1966, pág. 28.**

Josita Hernán constituye una avanzada permanente de nuestro teatro en París. Allí, con tesón admirable, instruye a los estudiantes de español del Conservatorio, les enseña la rudeza de nuestra r, la dificultad de nuestra j, las arduas peripecias por los terrenos del acento tónico y de la h sin aspirar. Todo ello con gran fortuna. Ha formado compañía con sus alumnos y realiza una gira por España, con la pretensión, nada menos, que enseñar teatro español a los españoles, pueblo muy necesitado de esa clase de docencias. Ayer en el Beatriz Josita Hernán y su troupe transpirenaica culminaron su meritoria caminata por las tierras de España con el éxito de Madrid.

Se presentó en primer lugar, el juguete cómico Nuestra Señora, de Arniches. Esta obrita es un sainete sin más vuelos que el intento de lograr el buen desarrollo del enredo. Los estudiantes franceses lo interpretaron con eficacia y las risas que suscitaron en el público fueron de buena ley, basadas en sus buenas artes y no en los inevitables resquicios de acento, que sólo se puede borrar naciendo en sitios como Burgos, Luego, montaron una agradable Farsa del engañado, apaleado y contento, de Casona. Jeanne Heuclin hizo una Beatriz llena de picardía y entusiasmo. A su lado, Ortega, el que mejor interpreta en español, encarnó el criado solapado, ferviente y granuja que es Aniquino. Como los alumnos de Josita Hernán son buenos actores por encima de todo, saltan por las dificultades del lenguaje, a base de derrochar ese innato y universal sentido del arte, colocándose en esa región donde la impresión que transmiten es superior al accidente físico del idioma.

Y cuando estuvieron en su salsa, y cuando los cómicos se convirtieron en trágicos y cuando de criadas pasaron a sutiles princesas, recabaron su maestría, demostraron qué mínima es la barrera que les separa de la profesionalidad, en todo el cabal sentido de la palabra. Los trozos de Rostand, de Giradoux, de Racine y de Musset que interpretaron

fueron pequeñas piezas maestras. Christian Bujéau, sobre todo, tanto en su emocionante Cyrano como en su breve e irónica intervención como primo de Marionne, poseyó un dominio y una dicción espléndidos. ¡Y cómo acabar esta urgente relación sin citar a Dominique Bailly, la dulce y bella Ondina!

Brava es la labor de Josita Hernán y de sus actores, y ojalá los aplausos que ayer les dedicaron los animen a forzar nuevos empeños.

**«Josita Hernán y los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París»,  
Madrid, 31-VII-1967, pág. 68.**

La famosa actriz ha venido de nuevo hasta Madrid con varios de los alumnos que ella dirige en el Conservatorio de Arte Dramático de París.

—Ha sido como un viaje fin de curso para estos futuros actores que están aprendiendo también a expresarse en castellano.

El pasado sábado, en el teatro Infanta Beatriz, en funciones de tarde y noche, las huestes escénicas de Josita Hernán celebraron dos representaciones. En la primera se realizaron escenas de teatro comparado, en francés, sobre obras de Molière, Corneille, Montherlant, Ruiz de Alarcón, Zorrilla, Guillén de Castro y Vélez de Guevara. En la segunda sesión, ya en lengua castellana, los alumnos interpretaron *A las seis, en la esquina del bulevar*, de Jardiel Poncela; «Poemas escenificados», de García Lorca, y *Los muertos vivos*, de Quiñones de Benavente.

—En esta ocasión he traído a ocho alumnos. Hace tres días también realizamos una representación en el histórico Corral de Comedias de Almagro. También les he llevado a mi molino de Alcázar de San Juan, donde las autoridades de la región les hicieron ingresar en la simbólica Orden de Sancho Panza. Los chicos, que vienen a España por primera vez, están locos de contento.

Entre los alumnos vienen cuatro futuras actrices: Pauline Meter, Catherine Salviat, Larence Walton y Christine Thierry.

—Es nuestro primer viaje a Madrid —nos dicen— y lamentamos no poder visitar la capital detenidamente, por falta de tiempo.

—¿Qué rincones o aspectos de Madrid les interesan más?

—Los barrios típicos, el Museo del Prado, el Rastro, los toros y el flamenco.

Las representaciones de alumnos franceses de Josita Hernán se realizaron bajo el patrocinio de las Direcciones de Relaciones Culturales de Francia y España.

**ARAGONÉS, Juan Emilio, «Teatro. Josita Hernán y sus alumnos», *La Estafeta Literaria*, núm. 376, agosto de 1967, pág. 33**

[...] Dirigidos por esta, los alevines de actores parisienses han dado, sobre el escenario del madrileño teatro Beatriz, una cumplida prueba de su aprovechamiento, y tanto en lo que respecta a cualidades artísticas como en el dominio de nuestro idioma.

La sesión constaba de dos partes perfectamente diferenciadas. En la primera de ellas se representaron –en los respectivos idiomas de origen– cuatro dobles «Escenas de teatro comparado». En francés, situaciones elegidas de dos obras de Corneille –*Le Menteur* y *El Cid*–, el *Don Juan* de Molière y *La reina muerta*, de Montherland. Por parte española entraron en el cotejo momentos similarmente concebidos de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón; *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. El valor documental del emparejamiento resulta definitivo.

En la segunda parte, los alumnos de Josita Hernán pecharon con la interpretación, en un castellano de pronunciación casi impecable, de dos piezas breves y una selección de poética de García Lorca. Tanto *A las seis en la esquina del bulevar*, de Jardiel Poncela, como el entremés de Quiñones de Benavente *Los muertos vivos* alcanzaron un éxito muy superior a los poemas lorquianos, estáticamente escenificados. La razón es meridiana: lo de Lorca no era teatro, sino poesía dicha a varias voces y con entonación muy distante del gracejo y de la hondura del habla andaluza.

*A las seis en la esquina del bulevar* es una piececita insuficientemente conocida de Jardiel, sin duda por la difícil salida que entre nosotros tienen las obras en un acto. Y merecía mejor suerte: es como una síntesis de la originalidad conceptual y de los vericuetos personalísimos del humor jardieleco que pueden hallarse en algunas de sus obras mayores. Los intérpretes parisienses aprehendieron a la perfección el carácter del leve y humanísimo conflicto ideado por Jardiel, y no es aventurado suponer que un buen porcentaje en tal adecuación expresiva al texto corresponde a Josita Hernán.

En cuanto a *Los muertos vivos*, es uno de los más graciosos entremeses de Quiñones de Benavente, que posteriormente ha servido de pauta a Quirós para una obra suya del mismo título. Posee la agudeza, flexibilidad, malicia y animación habituales en nuestro clásico –más conocido al través de sus numerosos imitadores que por su propia obra–, y el solo hecho de verlo interpretado por los muchachos del Conservatorio de París manifiesta de forma concluyente la gran labor de acercamiento cultural hacia todo lo español que está desarrollando Josita Hernán en la capital francesa.

**ADAME, Serafín, «Club Pueblo. Actuación de la compañía del Conservatorio de París», *Pueblo*, 18-VII-1969, pág. 27.**

Dentro del plan de estudios que cumplen rigurosamente los alumnos del Conservatorio de París, existe, desde hace once años, la disciplina de Lengua y Teatro Español, con Josita Hernán como magistral profesora. Matrícula voluntaria, pero copiosísima, porque los futuros «monstruos sagrados» de la escena francesa desean rendir culto a la tradición española, poniéndose en contacto directo con textos dramáticos, poéticos, cómicos; penetrar no solo en la letra, sino en el espíritu de los personajes creados por nuestros comediógrafos y saber expresar, con la máxima corrección fonética posible, los sentimientos universales que informan a celosos y coquetas, enamoradas y burladas, seres imaginados que, tal vez por serlo, compendian al máximo valores humanos arquetípicos.

El Club PUEBLO abrió sus puertas a Josita Hernán y la embajada artística que traía este año. Del acierto habla la concurrencia que abarrotó el salón: muchachas de corta falda y larga inteligencia; chicos con pelambrera y atuendo actuales, pero interesados por temas eternos, exponentes de diversas generaciones, siguieron las dos horas de espectáculo sin mengua de atento interés, subrayando las incidencias escénicas con murmullos admirativos y largas ovaciones al remate de cuadros y obras, donde los estudiantes del Conservatorio parisiense probaron la flexibilidad con que saben adaptarse a las más opuestas psicologías, escuelas, estilos.

Tres obras anunciadas y dos escenas «de propina» generosa bastaban para el ejercicio práctico, ante examinadores cuya nacionalidad imponía respeto al conjunto visitante, pues había de enjuiciarles salvando escollos prosódicos en diálogos, enjundiosos y precisos, de *Ligazón* y *Los amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín* [sic]. Cabe asegurar que, pasados los primeros minutos de acomodación e inevitables diferencias en pronunciación de algunas consonantes duras —esas erres y jotas a que aludió Josita en donosas palabras, al anunciar el regalo fuera de programa—, nadie volvió a pensar que nos hallásemos sino frente a comediantes españoles. Y de buenos, por añadidura. Valle-Inclán y García Lorca tuvieron el subrayado de pausas y gestos, decir y escuchar, justos, exactos, producto de la fusión entre una dirección ejemplar y el talento de los dirigidos.

Fuera de lugar insistir en comentarios sobre el esperpento y la farsa poética, el comentario debe limitarse al trabajo de quienes alternaron en los repartos. Imposible —



injusto— destacar a nadie por encima de sus compañeros. El alto nivel general del cuadro interpretativo constituye la sobresaliente característica. Labor de primeras figuras, fundidas en equipo, para unánime triunfo. Nadie es más ni menos que los restantes. Y quien vive magníficamente un protagonista no desdeña encargarse de cometido secundario, personaje mudo, antes o después, con similar entusiasmo. Quede recogida esta peculiaridad para enseñanza de las «colaboraciones», «invitaciones» y recuadros destacantes [sic] que proliferan absurdamente en nuestra farándula. Así, dentro del orden alfabético con que les citan los programas, diré que Nicole Dubois pasó, sucesivamente, del travieso duende lorquiano a la inefable simuladora de Obaldía, siempre fiel a la letra y el espíritu, alada o grotesca, picante y mordaz; Sophie Ganneval fue la aldeana gallega borrachina y celestinesca, igual que la madre de Belisa, en suave caricatura, subrayando ambas irreprochablemente; y Anne Marie Quentin puso cuanto de tragicomicopoético [sic] exigiera Federico, antes de ser iluminada Doncella de Orleáns, en tremenda invocación al Dios de las victorias.

A Catherine Salviat, aun sin proponérselo, había que observarla más atentamente, según exige el haber obtenido el premio Comedia Clásica 1969 y estar inmediato su ingreso en la Comedia Française [sic], que lleva anejo. Acaso por eso encarnó cuatro personajes, en todos los cuales destacó el hondo pozo de las miradas, medida de ademán, expresivo oír, caliente voz, contenidos arranques. La moza dispuesta a administrar por sí misma el tesoro de su doncellez; el burlón espíritu cómplice de los amantes, se apoderaron del público, hasta rendirle del todo en la escena de «El capricho» de Musset, donde demostró la justicia del galardón discernido. Y aún le faltaba la comicidad de *Le défunt*, libre de apayasamientos [sic] vulgares.

Los actores, irreprochables también. Jean Louis Bihaureau dio el relieve de don Perlimplín, entre sublime y grotesco, ayudado por figura y tonos; Philippe Meignier lució brillante galanura en el don juanesco afilador y dijo a Musset dentro del mejor estilo. Con sus estudiantes Josita Hernán reverdecía triunfos cosechados en escenarios españoles, porque la madre de «Ligazón» y la criada de «Los amores» dieron fe de la ductilidad y maestría con que prestigia cualquier papel, además de ser tramoyista y utilera única para los cambios de decoración «a vistas», muy antiguos y muy modernos.

Con los autores y fragmentos citados completó la interesante sesión hispano-francesa una escena de *Juana de Arco*, de Charles Péguy, y el estreno de *Le défunt*, de René Obaldía. Piececita corta, divertida e intencionada, pertenece al conjunto Sept improntus a loisir, expresamente escritos para representados en ateneos, fábricas y lugares

donde no existan escenario, decorados. Ninguno requiere más de tres actores, y éste (jocoso diálogo dicho a maravilla por Salviat-Quentin) es una evasión de dos amigas burguesas qué se reúnen breve rato cada tarde para comentar hechos que jamás vivieron y les habría gustado vivir. Sátira, absurdo con trasfondo normal, bien dijo Josita Hernán que cabe considerarlo como «un Jardiel ribeteado de Goya y, mejor, de Solana». Estrenado en Francia doce años atrás, bajo dirección de Marc Gentilhomme, al auditorio le pareció curiosa broma intelectual, acogida con grandes aplausos. Así cerró la extraordinaria visita de la compañía del Conservatorio de París al Club PUEBLO, que agradecemos en nombre propio y del numerosísimo auditorio.

**LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Teatro español por alumnos franceses en el Teatro Club Pueblo», *ABC*, 12-VIII-1971, pág. 51.**

Josita Hernán, un día cómica y célebre intérprete cinematográfica, es fiel a la cita consigo misma y con el público madrileño que desde hace muchos años se ha fijado para someter su trabajo parisiense a la consideración de espectadores españoles. Esta vez, la actriz y profesora de arte dramático, ha traído al teatro club Pueblo a sus alumnos de la Compañía del Conservatorio Nacional de París, que añaden a sus disciplinas formativas el conocimiento del idioma castellano y la interpretación de su teatro, vinculado estrechamente desde Corneille e incluso antes, con el teatro francés.

Esta vez, Josita Hernán ha trabajado sobre un texto clásico, *Estampa sacramental*, de Gómez Manrique; un texto moderno, *Tabernero, cruz y raya*, de María Antonia Aunós, y un texto poético actual, tomado de grandes poemas de Dámaso Alonso. La tarea era ambiciosa. Actualizar por el humor, por el aire levemente parodístico al gran poeta del siglo XV; acomodar una composición de hoy al aire esperpéntico de una línea teatral española, que anda entre el costumbrismo y la pintura negra, y transformar la substancia lírica de un gran poeta de nuestro tiempo en densidad dramática. Empresa rica en posibilidades y también en dificultades utilizada como yunque para martillear la prosodia española en gargantas francesas y para domeñar el arte de la expresión en jóvenes artistas dados por temperamento y cultura mejor al «marivaudaje» que a nuestro seco realismo y más fácilmente a la declamación cantante que a la reciedumbre del decir castellano. A Josita Hernán tales dificultades le sirven de inventivo. Sus alumnos –lo hemos comprobado muchas veces– acaban enamorándose de la empresa y encendiéndose en el sarmentoso fuego español. Es un placer verles vencer las dificultades fonéticas de nuestras ásperas jotas, de nuestras bes y pes explosivas, de nuestras rechinantes erres y

tratar de meter la voz cantarina de su idioma en el rigor casi gregoriano del nuestro. También es siempre interesante ver a esos jóvenes actores, algunos de los cuales están llamados a ver sus nombres con grandes caracteres en la Comedie Française, jugar a una manera hábilmente intermedia, que ni es una ni otra de allende y aquende fronteras, sino una sugestiva síntesis, una estimable fórmula de teatro internacional.

Sería injusto destacar, aunque haya figuras que destaquen, a nadie de ese cuadro de jóvenes ilusionados a quienes Josita Hernán ha insuflado tensión dramática, por eso los citaremos como una justa recompensa de fin de curso a los mejores y un estímulo cordial a los que descubren sus insipiencias. Los artistas de esta expedición al escenario del teatro club Pueblo, son: Guy Shelley, Claire Moget, Anne Marie Quentin, Marie Odile Grinvald, María José Boulet, Roseline Villaumé, Elisabeth Maulne, Jean Marie Winling, Jesue Sampere y Manuel Bonnet, todos aptos para muy diversos cometidos como se probó en las variaciones del grato tríptico ofrecido en esta simpática y juvenil fiesta teatral. Excelentes estudiantes, algunos ya muy prometedores actores y actrices, y el trabajo brillante, entusiasta, eficaz de Josita Hernán, que sin desmayos mantiene un tono digno del apoyo que nunca le falta. Sus lecciones ponen en París un trazo de unión [...] que nunca debe faltar, por tradición y por conveniencia, entre el arte dramático y los dos países.

**J., «Lazarillo T.C.E. presentó al grupo del Conservatorio de Arte Dramático de París», *Lanza*, 15-VIII-1971, pág. 7.**

Manzanares. En la senda iniciada desde hace años por el grupo cultural manzanareño Lazarillo T.C.R., en la espléndida noche del pasado miércoles, volvió a ofrecer una nueva muestra de teatro de calidad, gracias a la representación dada por un grupo del Conservatorio de arte dramático de París dirigido por la inteligente mano de una gran española, que ama el teatro y que, a la vez, sueña contantemente con las tierras manchegas: Josita Hernán.

Ante un auditorio bastante numeroso, prueba de la expectación que había suscitado la representación dentro de un marco escénico, auténticamente veraniego, y en consecuencia un poco improvisado, pero decoroso, dio comienzo este espectáculo artístico con la presentación que de Josita Hernán hizo el presidente de Lazarillo, don Carmelo Melgar. A continuación, Josita fue explicando cómo ella había llegado a la cátedra del mencionado Conservatorio francés, de qué forma se impartían las enseñanzas dramáticas en el país vecino, cuál era la importancia popular del teatro en Francia y otras

muchas cuestiones relacionadas con el tema. Su gran simpatía, su magnífica soltura y su inteligencia salieron a relucir inmediatamente ganándose merecidamente al público desde el primer minuto.

La puesta en escena constaba de tres piezas cortas, de diferente naturaleza cada una de ellas, pero las tres de una gran hondura teatral. Primero ofrecieron *Antología medieval*, de Jorge Manrique. Luego, *El mundo*, de Dámaso Alonso, y por último, *Tabernero, cruz y raya*, de María Antonia Aunós. De todas ellas, Josita Hernán hizo una introducción breve pero acertadísima para facilitar la comprensión de lo que se iba a ver.

No resultaría procedente, ni cabría dentro del espacio de una crónica de este tipo realizar una reseña crítica de las obras representadas en sí. Sí, en cambio, merece destacar la actuación del grupo de artistas que las dio vida. Los miembros de este grupo son todos estudiantes jóvenes de arte dramático, aunque por lo que tuvimos ocasión de ver, encontramos en ellos valores y calidad artística tan acusadas que nada tienen que envidiar a los actores profesionales ya consagrados. Una consecuencia extraíamos de la representación y es que para hacer teatro de altura no es suficiente poseer dotes de inteligencia y entusiasmo por la profesión sino, además, y fundamentalmente, recibir enseñanzas adecuadas. Este grupo de jóvenes artistas franceses puede exhibir condiciones dramáticas tan notables a su edad, porque aparte de querer al teatro u tener capacidad para el mismo han recibido una formación apropiado y exigente del arte escénico.

Antes que pararnos a resaltar valores individuales de estos artistas, queremos destacar la labor del grupo en sí, su generosa entrega en la escena. Hay que resaltar el esfuerzo que supone representar las obras en castellano, el cual fue excelente, lo que prueba la valía de la mano directora del grupo y el entusiasmo sin límites de los propios componentes del mismo. El público aplaudió con calor, espontáneamente, ante la gran categoría artística exhibida por estos jóvenes artistas franceses a los que, muy pronto, auguramos éxitos en las carteleras de su país.

Como final, copiamos los nombres de estos gentiles embajadores del teatro francés, que tan brillantemente actuaron en Manzanares: María José Boulet, Michele Fink, Marie-Odile Grinevald, Elisabeth Mauline, Claire Moget, Anne-Marie Quentin, Roseline Vilaumé, Manuel Bonnet, Guy Shelley, Jean-Marie Winling y Jesue Sempere. Regidora, M. Darrigade. Y todos ellos, aglutinados, presentados y acoplados de verdadera maravilla por Josita Hernán.

Cerramos con una idea que se nos ocurre apuntar a todos aquellos que no tuvieron la suerte de contemplar la representación. Este grupo actuará hoy sábado día 14, en el

incomparable marco del Corral de Comedias de Almagro. Creemos que merece la pena hacer un pequeño esfuerzo y acudir a tan señalado rincón, pues estamos seguros que el espectáculo emocionará y gustará profundamente. Como ocurrió en Manzanares, presentado por este inquieto y activo Lazarillo nuestro.

**ALBIÑANA, «Éxito de la compañía del Conservatorio de París en la Casa de la Cultura», *Lanza*, 18-VIII-1971, pág. 5.**

Dentro de la gira de la gira que la Compañía del Conservatorio de París está llevando a cabo por nuestra provincia, dio una representación en nuestra ciudad, en la Casa de Cultura, con un resonado éxito, poniendo en escena: *Estampa Sacramental del siglo XV*, de Gómez Manrique; *El mundo de Dámaso*, un oratorio de poemas de Dámaso Alonso y *Tabernero, cruz y raya*, de María Antonia Aunós, bajo la dirección de la profesora de teatro español, Josita Hernán.

Todos los actores son alumnos de la Compañía del Conservatorio de París, alguno de ellos como Anne Marie Quentin, que este año pasará a formar parte de la Comedia Française, demostró sus cualidades artísticas y su fina sensibilidad de interpretación, de ahí que en todas sus intervenciones fuera largamente aplaudida. El resto de los componentes de la Compañía pusieron de manifiesto su extraordinario experiencia en escena demostrando su perfecta entonación y dirección se da el caso paradójico de que representan obras en español y exceptuando a Jesús Sempere, hijo de padres españoles, ninguno sabe hablar nuestro idioma, pero ello no es óbice para que su intervención sea un castellano casi perfecto.

La presentación de la Compañía corrió a cargo de Maese Domingo Parra, quien resaltó la extraordinaria labor que nuestra compatriota y paisana Josita Hernán está llevando a cabo en París y de su manera de «españollear» trayendo consigo y sus expensas a sus alumnos para que se vayan «haciendo» a la escena. El rasgo de Josita Hernán es digno de tenerse muy en cuenta y habrá que pensar algo para el futuro de Josita.

Al final de la representación, que como decimos antes fue extraordinario éxito, Josita Hernán tuvo un coloquio con los espectadores, los cuales le hicieron preguntas relacionadas con el teatro actual francés y el teatro actual español y sus problemas y la falta de apoyo por parte de nuestras autoridades, ya que todo se desarrolla dentro de un ambiente de minorías y sólo hay teatro en las grandes capitales, sin que el teatro llegue a todos los puntos de nuestra geografía, problema que al parecer, se quiere resolver urgentemente.

**ROMERO, Vicente, «Teatro Club Pueblo. Segunda actuación del Conservatorio de París», *Pueblo*, 13-VII-1972, pág. 23.**

Ayer tarde, el Teatro-Club PUEBLO ofreció la segunda de las sesiones extraordinarias, compuesta por la actuación de la compañía del Conservatorio de Arte Dramático de París. Bajo de la dirección de Josita Hernán, Cristine Gagneux, Caroline Silhol, Roseline Villaume, Marie Jose Boulet y Cortal, Hannei, Winling y Sempere representaron *El paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda; *La voz Humana*, de Jean Cocteau –excelentemente interpretada por Caroline Silhol–, y repitieron la puesta en escena del mosaico de poemas de Miguel Hernández titulado *Me llamo barro*, que ya habían representado en la sesión anterior. El numeroso público asistente escucho con atención el limpio castellano de los intérpretes, y mostró su buena acogida de los espectáculos con aplausos; varios de los textos de Miguel Hernández fueron igualmente subrayados con ovaciones.

Juzgando sobre estas dos actuaciones, y con el recuerdo de las giras de años anteriores, el Conservatorio de Arte Dramático de París parece preocupado, principalmente, por los clásicos; incluso en la elección de autores contemporáneos se inclinan por los más «clásicos». Esta ausencia del teatro más actual –de formas nuevas y posiciones críticas–, unida al evidente mayor dominio por los actores de los recursos de la voz que de la expresión física plástica, parece denunciar un planteamiento excesivamente conservador, en un momento en que el teatro francés, como el europeo y norteamericano, se debate por romper los límites formalistas e intenta cumplir una función de denuncia y corrosión.

Los actores dirigidos por Josita Hernán, manejan hábilmente la palabra; marcan perfectamente los tonos y saben hacerse escuchar, impostando y dirigiendo la voz. Todos, en sus cometidos individuales, demuestran también un saber estar y moverse adecuado al teatro que pretenden. Dan perfectamente el nivel de un profesional medio, pese a la dificultad de estar sujetos a un texto en una lengua extraña y tener su atención dedicada a las palabras, memorizadas sobre la pronunciación de cada sílaba. Pero en cuanto constituyen un grupo –como se notó, sobre todo en la dramatización de los poemas de Miguel Hernández–, y se convierten en piezas con entidad y expresión colectiva se aprecia su rigidez, su –acaso– falta de gimnasia interpretativa, y queda en evidencia su interesante visión de la escena, limitada por una preparación insuficiente.

Con todo, hay que felicitar al grupo por los resultados en un difícil esfuerzo, y a la profesora Hernán por el español perfecto de sus alumnos. Desde aquí me atrevo a

insistir en recomendarle montajes de textos más actuales, franceses y españoles. Así, su trabajo alcanzaría mayores eficacias.

**CALATRAVA, Martín, «Triunfó la Compañía del Conservatorio de París», *Lanza*, 20-VII-1972, pág. 5.**

Anoche tuvimos el gusto de asistir en el Corral de Comedias a la representación de la farsa *Los engañados* y *El paso de las aceitunas*, ambas obras de Lope de Rueda; así como al monólogo de Jean Cocteau y *Me llaman barro*, de Miguel Hernández, que con tanto acierto lo interpretaron los jóvenes del Conservatorio de París, magistralmente dirigidos por el talento indiscutible de Josita Hernán.

La farsa *Los engañados* es una comedia de tipo novelesco de enredo que el batihoja sevillano arregló tal vez de algún argumento italiano aun cuando a veces intercala episodios y sucesos de su inventiva.

Donde sobresale el genio dramático de Lope de Rueda es en los pasos antecedentes en nuestros entremeses. Estos pasos, según Cervantes, servían para entretener y divertir al pueblo entre acto y acto. Son obritas como pudimos ver anoche en *Las aceitunas* con escenas de sabor popular, escritor en prosa castiza y pintoresca y sazónada con diálogos cortos pero vivos y graciosos que no obstante el tiempo transcurrido no ha envejecido gracias al acierto con que representa los tipos y las situaciones cómicas. Puede decirse que es casi una versión de la fábula de la lechera.

Recuérdese la discusión violenta que surge entre los esposos Toruvio y Águeda con la participación de su hija Mincigüela. Es un encanto por el diálogo que salpicado de incorrecciones propias del pueblo bajo que esfuerzan en cierto modo el efecto cómico de la obra tanto por sus extravagancias como por sus ribetes picarescos.

Es digno de observar en Lope de Rueda el verdadero padre del teatro español, la descripción de los caracteres y la armonía que junto a la fluidez de su estilo se le ha considerado como el precursor de Cervantes en estas dotes.

A Lope de Rueda se le han tributado encendidos elogios, nuestro erudito Menéndez Pelayo escribía de él lo siguiente: «Lope de Rueda, con verdadero instinto de hombre de teatro y de observador realista, transportó a las tablas el tipo de la prosa de *La Celestina*, pero aligerándole de su opulenta frondosidad, haciéndole más rápido e incisivo, con toda la diferencia que va del libro a la escena».

El Monólogo de Jean Cocteau nos gustó por su fuerte tendencia realista, aunque con cierta crudeza de plena actualidad. Jean Cocteau tiene, a mi entender el defecto de

ser algo obsceno tanto en las expresiones como en el pensamiento lo que hace que no siempre sea pulcro como lo exigen la moral y el pundonor.

En *Me llaman barro*, de Miguel Hernández, se nos ofreció una pasión entre arrebatada y sombría no exenta de rasgos de ternura. Sus expresiones siempre sencillas, son conmovedoras por la nobleza y lo elevado de sus sentimientos.

Los jóvenes intérpretes fueron efusivamente aplaudidos con justicia por el respetable público, que estuvo presente en el Corral de Comedias, enseña y gloria de Almagro, cuna y alma del pensamiento de nuestros grandes dramaturgos.

Una vez más la clarividencia de la ilustre y admirable Josita Hernán se ha puesto al servicio del arte Noble y estimable su empresa al reproducir las obras de nuestros genios del teatro y poner en contacto los autores de Francia y España.

**Pitos, «Josita Hernán, en Alcázar», *Lanza*, 23-VII-1972, pág. 5.**

Josita Hernán eximia creadora de *La tonta del bote*, y su compañía del Conservatorio de París, siguen cosechando triunfos en nuestra provincia. Tras su extraordinaria actuación en el Corral de Comedias de Almagro, días pasados, fue en esta ocasión en Alcázar de San Juan donde se pudo admirar la depuración y buen estilo de esta compañía «estudiosa del teatro y de la interpretación».

Ante el público incondicional de Josita, que en esta gran parte aguantó toda la representación de pie en el patio del museo Juan Cobo, se pusieron en escena las mismas obras que en Almagro salvo *El bello indiferente*, fue cambiado por *La voz humana*, también de Cocteau, para dar al lucimiento de otra gran actriz, Roseline Vilaumé, con su encanto de dicción sobrecogió al entendido público.

En segundo lugar, nos deleitaron con la farsa de Lope de Rueda, *Paso del engañado y contento*, puesta en escena por Jesús Sempere, único actor español de la Compañía que vive en París educándose para el Teatro –y ya está pero que muy hecho– Jacques Cortal, Carolina Silhol y Patrick Hamnai. Obra satírica, mordaz y valiente, que llevaron a feliz término tan magníficos artistas.

*Las aceitunas*, también de Lope de Rueda, es otro juguete cómico que, como el anterior, está lleno de esa gracia del autor, que con gran salero Roseline Vilaumé, Christine Gagneaux, Jesús Sempere y Patrick Hamnai, nos deleitaron en la venta del producto cuando aún no estaba plantado el olivo y en la disputa la que peor salió fue la pequeña Patrick, que para salir más airosa en su papel hubo de aguantar los azotes del español Sempere que le daba de firme en el pompi, que se dice ahora.



El malogrado Miguel Hernández dejó un poema que llega a lo hondo del corazón de quien lo escucha en ese postrer amor a las criaturas humanas, a su hijo. *Me llamo barro*, es encantador en su belleza plástica en el que toman parte todos los actores los cuales hacen su papel, su gran papel en el trabajo del arado. El Amor, la Vida y la Muerte, los ve el público que se adentró en la escena y sufre con la encantadora Christine su gran papel de madre que amamanta a su hijo con la leche de la miseria y la cebolla.

Estos espectáculos de teatro debieran prodigarse para el público, ya que encierran dentro de su forma y dicción lecciones maravillosas para pensar pues las obras que hemos tenido la suerte de ver representar son variadas, exquisitas y tan encantadoras que cada una deja el regusto del talento de su autor.

Todos los actores fueron felicitados al igual que su directora Josita por el público que lo pasó tan bien que hubo que decir: «Señores, que esto se ha terminado».

Esta representación alcazareña, estuvo presidida por nuestro alcalde señor Molina Muñoz y por casi la plantilla de su Concejo.

**SÁEZ, «Josita Hernán en la Casa Municipal de Cultura», *Lanza*, 28-VII-1973, pág. 6.**

Ha actuado en esta villa, con notable éxito el grupo de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, que magistralmente dirige la inolvidable Josita Hernán.

Estaba proyectado realizar el acto al aire libre, aprovechando el maravilloso marco y ambientación que ofrece el local de Bodega 77 (terraza de baile decorada con motivos de antigua usanza agrícola regional), pero el inestable tiempo reinante, dio al traste con el ilusionado deseo y hubo de desarrollarse en el salón de actos de la Casa Municipal de Cultura que se encontraba completamente abarrotado de público y da idea de ello el hecho de que, hubieron de habilitarse todas las sillas de la Biblioteca, el Centro local de Iniciativas y Turismo, y aun así, permanecieron de pie –incluso por los pasillos– numerosas personas, que con singulares muestras de atención, siguieron entusiasmadas la evolución de las piezas culturales.

Hizo la presentación del acto don Fabián Pozo Hurtado, director de la Casa Municipal de Cultura, que hizo una semblanza panorámica de la acusada figura artística de Josita Hernán y lo que representa para ella «sus muchachos», circunstancia esta última que amplió con elocuentes datos la propia Josita, que fue calurosamente aplaudida por el auditorio.

El acto fue organizado por la Delegación de Cultura del Movimiento, Diputación Provincial de Ciudad Real y Casa Municipal de Cultura y se representaron las siguientes obras: *Los habladores*, de Cervantes; *Tragedia de ensueño*, de Valle-Inclán y finalmente *Poesía escenificada*, donde se alternó la tristeza con la alegría, el drama con la comedia, y una maravillosa muestra de moderna expresión poética, que puso punto final a la velada.

María Nolla, Catherine, Roseline, Cristian, Patrik, Claude, Jean Pierre y Jean Benedicte, cosecharon vivas pruebas de afecto de los espectadores socuellaminos, y según el director de la Casa Municipal de Cultura, Josita Hernán ha quedado emplazada para sucesivos años, ya que la huella indeleble de su acendrado mancheguismo ha quedado impresa en el corazón de los habitantes de este pueblo, que siempre captan «lo bueno», el arte puro, lo que tiene consideración de «acto cultural importante».

**A., «Gran éxito del Conservatorio de París en la Escuela de Artes y Oficios», *Lanza*, 21-VII-1974, pág. 3.**

Como se había anunciado, el grupo dramático que dirige la actriz española Josita Hernán, perteneciente a su cátedra del Conservatorio de París, actuó anoche [sábado, 20], a las nueve, en el salón de actos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos cedida gentilmente por su dirección.

La velada, integrada por un estreno del poeta manchego y colaborador de *Lanza*, Pascual Antonio Beño Galiana, titulado *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice*; curiosa adaptación de *Las Gitanas*, de Gil Vicente y *Fábula imposible* una sátira muy ingeniosa de Manuel Ferrand.

La presentación del grupo de Josita Hernán estuvo patrocinada por el gobernador civil de Ciudad Real, por la Diputación Provincial y por el Centro Coordinador de Bibliotecas que fue organizador con la colaboración de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento. La sala casi se llenó de público que, por supuesto, se divirtió mucho con las obritas representadas.

Es de agradecer el esfuerzo notable que realiza Josita Hernán con la empresa difícil de dirigir a un grupo de estudiantes franceses, de arte dramático con textos clásicos españoles, a los que suma ahora, otros de corte moderno, en forma de estampa, en el caso de Beño Galiana, o de sátira, en el caso del sevillano Manuel Ferrand.

*El Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice* es una estampa nostálgica de la Mancha eterna con personajes de su geografía humana más notable, salteada con la

picaresca de las mozas de venta, un poco nexo, de todos esos personajes que llegan al refugio de los caminantes, ya sea de vereda y trocha, ya sea de páginas de historia

*Las Gitanas*, es una adaptación del bululú de Gil Vicente, que se nos antoja así más fluido que en su forma primaria, aunque se ha sabido conservar la gracia, lozanía y musical del texto de la farsa.

*La fábula imposible*, es una sátira simpática en torno a los problemas que origina la burocracia, la vida en la ciudad, el gran peso, en fin, de la civilización que nos hace aspirar a vivir en los espacios exteriores silenciosos y apacibles. Está escrita con una facilidad pasmosa. Es como si el autor hubiera teatralizado y muy bien por cierto, un simple comentario crítico en torno al tema apuntado.

La interpretación fue magnífica en algunos. Graciosa y simpática en todos.

Intervienen Jesús Sempere, Denise Metmer, deliciosa en la molinera de Beño; Laurence Jeanneret, graciosísima en *La Gitana* k Jean Noël Baric, Maxime Dufeo, interpretando a Diego de Almagro, Ineko Fedullo, en Teresa de Jesús, Michel Lasonne y Xavier Van den Berg, todos ellos bajo la acertadísima dirección de Josita Hernán.

Josita Hernán presentó su grupo a público, con gracia y con gran maestría y experiencia. Asistió la directora de la Casa de Cultura, el delegado de Cultura del Ayuntamiento y el secretario del Instituto de Estudios Manchegos.

Colaboró el Teatro Popular de Cultura en las luces. Y todo resultó magnífico, por ello sonaron abundantes los aplausos de un público complacidísimo por lo que se le ofrecía.

**SÁEZ, «Socuéllamos. Josita Hernán en la casa de cultura», *Lanza*, 23-VII-1974, pág. 11.**

Los actos culturales en nuestra Casa Municipal de Cultura, se repiten incesantemente como eslabones de una cadena sin fin que no termina, porque es la muestra latente de un camino que se recorre cada día sin pausa, que gesta y engendra la vida cultural de un pueblo. Parodiando al poeta, podríamos decir, que «se hace camino al andar» y el camino que cada día se limpia de asperezas, para que la cultura entre por la puerta grande. Un medio magistral, que merece todos los plácemes, las magníficas y elogiabiles actividades de nuestra Casa Municipal de Cultura. Cada acto, es un paso más en ese recorrido diario hacia la meta propuesta. Y Cada día, la categoría y el prestigio de estos actos, va in crescendo, como el interés por ellos.

Recientemente, hemos tenido la fortuna, el privilegio, de ver la actuación de los alumnos del Conservatorio de París de Arte Dramático, dentro de la cátedra de Josita Hernán, nombre íntimo, entrañable para los manchegos. Alguien la ha llamado «eterna adolescente» del cine español. Efectivamente, Josita Hernán ha dignificado siempre el arte puro, íntegro, de una actriz ejemplar, como ella.

En la primera parte del programa pudimos saborear con toda su pureza y encanto una magistral evocación cervantina, de nuestro entrañable amigo Pascual Antonio Beño, donde Jesús Sempere, Danise Metmer, Michel Lasorne, Laurence Jeanneret, Maxime Dufeu, Ineko Fedullo y Jean Noël Baric, nos mostraron toda su genialidad y la profunda vivencia de la obra. En la segunda parte, *Las gitanas*, adaptación para Bululú de la farsa de Gil Vicente, interpretada por Laurence Jeanneret, identificado totalmente con la obra y el personaje. Terminó la brillante velada cultural con *Fábula imposible*, de Manuel Ferrand, igualmente dirigida por Josita Hernán, con la misma maestría que ella interpreta.

El acto estuvo patrocinado por el gobernador civil de Ciudad Real, Diputación Provincial, Centro de Provincias, Coordinador de Bibliotecas y Ateneo de Madrid.

**P.F., «Informaciones teatrales y cinematográficas. Nuevo triunfo de los alumnos de Josita Hernán», *ABC*, 26-VII-1974, pág. 61.**

Nuevo triunfo de los alumnos de Josita Hernán. Josita Hernán, que, como actriz famosa de nuestro cine y nuestro teatro de hace años, acaparó titulares y grandes espacios periodísticos, posee un admirable sentido de la modestia: ahora que es profesora brillante del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, se conforma con unas pocas líneas en un rincón del periódico. La verdad es que no necesita más, porque sus éxitos hablan mejor que todos los elogios. Josita Hernán tiene a su cargo la cátedra de Lengua y Teatro de España en el prestigioso centro parisiense donde se forman los artistas que luego lucharán por abrirse camino en el cine, en el escenario, en la televisión... Unos como intérpretes, otros como directores o realizadores o como maestros... Lo mismo que Josita Hernán, cuya vocación artística la ha llevado después de saborear las satisfacciones de la popularidad, a consagrarse con un entusiasmo digno de aplauso, a esa noble, pero canalla tarea de volcar su saber en ayuda de los demás.

La visita de Josita Hernán y sus discípulos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, es ya obligad. Para ella es una satisfacción íntima mostrarnos una parte de su obra; para ellos constituye un gozoso premio visitar las tierras españolas y presentarnos lo que han aprendido de una famosa actriz y gran profesora española. En el

remozado marco del Aula de Teatro del Ateneo de Madrid, Josita Hernán ha triunfado de nuevo, Ineko Fedullo, Laurence Jeanneret, Denise Metmer, actrices de fina sensibilidad y los actores Jean Noel Baric, Maxime Duffeu, Michel Lasorne, Jesús Sempere y Xavier Van Der-Berg, pusieron de manifiesto sus excelentes condiciones interpretativas con tres obras cortas, de muy diferente estilo, lo que permitió apreciar mejor la versatilidad de elenco. *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice* de Pascual Antonio Beño; *Fábula sin remedio*, de Manuel Ferrand, permitió evidenciar sus valiosas lecciones de lengua española y sus conocimientos de nuestro teatro. La obra de Feydeau, *Dormez, je le veux*, interpretada en lengua francesa, mostró la singular valía de Maxime Duffeu quien, además de intérprete notable, tuvo a su cargo la dirección de la obra bajo la supervisión de Josita Hernán, que ha dirigido oda la actuación con su habitual pericia y un indudable talento. Los aplausos insistentes, cálidos, del público no fueron solamente un premio, sino también el admirado reconocimiento de una labor meritoria realizada por una compatriota nuestra en el corazón artístico de París.

**CABRERIZO, Francisco, «Josita Hernán», *Héroes*, 15-II-1930, págs. 12-13.**

—No, no; como periodista no le recibo yo a usted ¡Qué horror! Una *interview*... ¡Jesús! Quédese eso para las grandes figuras que llaman la atención del público... Pero ¡para mí! Que no, ea —dice Josita Hernán —azucenas, marfil— con un gracioso mohín de enojo. Y añade:

—Pues bueno fuera, que el último mono de la casa (la casa es el viejo solar de nuestro Teatro Español) se permitiese el lujo de opinar en algo.

—Josita, es que...

Bueno convencidos hablamos de otra cosa.

—Este retrato es moderno, ¿verdad?

—Muy reciente.

—Desde luego hecho antes de que usted saliese a escena por primera vez.

—Pero, hombre de Dios, si yo salí ante un público de pago cuando tenía cinco años... Era yo una nena. —Esto de «nena» lo dice en un tono tan formal que por un momento nos olvidamos de sus dieciséis años mal contados.

—Ah sí... —decimos como si intentásemos recordar algo, por ver si pica el anzuelo. Y pica, ¡cómo no!

—En *Mañanita de sol* de los Quintero. Tuve un gran éxito. Mi primer éxito. Hice el papel de la viejecita. ¿No recuerda usted al maestro Iribarne? Oh, me quería mucho... Pues cuando entonces me vio desenvolverse en escena, fue el primero en aconsejar a mis padres que me dedicara al teatro.

—Y desde entonces, claro...

—Ni mucho menos. Vivíamos en un rincón provinciano, donde aún hay muchos más prejuicios que en Madrid y mis padres no hicieron caso del consejo, ni de mis aficiones, que desde muy niña despertaron en mí.

—Pero iría usted al colegio y sería usted la alumna estudiosa y aplicada...

—Ya lo creo. Comencé el bachillerato, pero conste que huyendo de ser «bachillera»; vamos que...

—Comprendo. Ilustrada, culta, inteligente, pero femenina siempre.

—Exacto. Cerrada por mis padres la puerta de mis ilusiones teatrales, imaginé ingresar en la Facultad de Medicina, pero en el último año del Instituto aun intenté convencer a todos en casa y encontré para ello un valioso aliado en mi buen amigo

Cipriano Rivas Cherif. Vencida la muralla familiar, faltaba después lo más difícil: el comienzo.

–El calvario del principiante: servir un vaso de agua en un escenario provinciano o hacer la criadita pizpireta que «tontea» con el hijo del viejo jardinero...

–Con tal de trabajar, no me hubiese importado. Pero la suerte puso en camino el afecto de nuestro gran poeta Eduardo Marquina, a quien tanto admiro y quiero, y la cordialidad y el cariño con que me recibieron en esta casa. Tanto, que por ellos, ni «tontee» con el hijo de un viejo jardinero, ni serví vasos de agua, sino que de buenas a primeras me nombraron infantina y de infantina doña Urraca me presenté al público con *Las Mocedades del Cid*.

–Saldría usted con miedo...

–Por mí, no; mi ilusión vencía al miedo. Mi temor era pro María, por Fernando, por ellos que habían confiado en mis fuerzas...

–Pero al terminar el estreno, estaría usted más que satisfecha del éxito...

–Había realizado la ilusión más grande de mi vida y por si era poca mi alegría, aún se acrecentó cuando advertí en la primera fila de butacas, la cara bondadosa y sonriente de don Celso Arévalo, mi profesor de Geología. ¡Me dio un alegrón!...

**Hernando, «Josita Hernán y Rafael Durán hablan para “El Correo Gallego”», *El Correo Gallego*, 1-VII-1941, pág. 4.**

En el breve momento de un entreacto abordamos a estos dos artistas que el público y la crítica resumen bajo el título de «la pareja ideal». Pronto se alzaría el telón para el segundo acto de *La tonta del bote* y hemos de aprovechar los minutos de esta charla breve. Nos habla en primer lugar Rafael Durán. En seguida aparece Josita que, por suerte para el periodista, está de perfecto acuerdo con Rafael y confiesa su absoluta identidad de puntos de vista.

–¿Cuál es la opinión de ustedes sobre la Cinematografía nacional?

–Tiene ante sí un porvenir brillantísimo–, responde rápidamente Rafael Durán. España cuenta con excelentes elementos para el arte y la representación cinematográfica. Sin embargo, no hemos de ocultar que precisa dos cosas: esplendidez en los productores –¡más dinero para la producción de cinema! – y formación de técnicos. La única responsabilidad de que el Cine español no progrese a la marcha que debiera desde las casas productoras, en las que hay tres excepciones, de las que no hemos hablar por evitar el reclamo. Los técnicos, son relativamente, de fácil formación. Y es seguro que,

solucionados esos dos factores, nuestra Cinematografía llevará un rumbo de progreso indudable.

—¿Qué juzgan Vds. Primordial para la producción cinematográfica?

—Rotundamente: el guionista —nos dice Josita Hernán— haciendo alarde de la simpatía y la gracia que le vale tantísimos aplausos. El guion, añade, es el eje de la producción. El argumento, siendo bueno, intenso, intrigador... salva todos los defectos de una película. El público puede perdonar todo menos el argumento inaceptable. Por eso creemos primordial para la producción cinematográfica, en primer término, el guion, en segundo lugar, los intérpretes, por último, el director. Sólo hay que considerar de interés primario al director cuando éste es, a su vez, autor del argumento, es decir, cuando a más de director es guionista.

—¿Qué hay de proyectos?

—Concluida esta «turné» —nos dice Rafael—, que sólo tiene el objeto de ponernos en contacto con el público y que éste nos vea realmente, filmaremos en los estudios Trilla Orphea de Barcelona una producción cinematográfica cuyo título desconecemos. Comienza a rodarse esta película el 15 de julio y con ella concluimos nuestro contrato con la casa Levante Film. Probablemente a continuación llevaremos al celuloide una película cuyo guion hemos escrito en colaboración Josita y yo, titulado *Tres en Marruecos*. Porque no sabrá usted que Josita es literata.

—En efecto, ya oímos [¿grandes?] elogios de su libro de poesías [El] pescador de estrellas, publicado en 1935 con prólogo de Eduardo Marquina...

—Además —añade Rafael Durán— mientras ella trata de poner nota de simpática modestia, [qui]tándole mérito a la cosa —Josita prepara ahora un nuevo libro [que] verá la luz muy pronto... Y en [ju]lio inaugurará una exposición de pintura en Valencia,

—¡Maravillosa artista! Cine, [tea]tro, poemas, pintura... No cabe duda que es un talento del que [mucho] puede esperar la actividad art[ísti]ca española.

Josita, con una espontaneidad [lle]na de cordialidad y de genti[lidad] nos dedica su libro... Una letra maravillosa, de colegiala distinguida consigna una dedicatoria llena de amabilidad e inspiración. [Nuestro] carnet de notas está lleno de imprecisos [¿?] que hemos recogido [con] la pluma de la confianza en el papel de la memoria... ¿Nos [queda] algo interesante?

—¿Cuál es para Vd. — preguntamos al señor Durán— la [artista] preferida del Cine español?



–Indiscutiblemente, sin que [pueda] juzgarse que es una afirmación accidental debida al compañer[ismo] y a mi situación, mi artista preferida es la que ha obtenido el premio nacional de Cinematografía este año, es decir: Josita Hernán, a la que ha correspondido esa [ele]vada distinción, con entero [reco]nocimiento

– Y a Vd. Josita ¿quién le parece el mejor actor español?

–Tanto en la escena como en la pantalla el mejor actor español [es] para mí Rafael Durán...

Rafael Durán se indigna, [pro]testa, trata de disculparla... ¡[Vaya] a suponer este señor que formamos una sociedad de bombos mutuos [¡] Pero el «señor» de las cuartillas no supone nunca nada. Lo transmite todo al lector y en este caso está seguro de que el público [¿?] firmemente en la sinceridad [de] esas palabras.

¿Qué preguntas se me quedan en el tintero? No lo sé. Ya no [hay] tiempo para prolongar la entrevista. El telón comienza a subir [para] el segundo acto de *La tonta del bote*. El teatro Principal, abarrotado, requiere a los artistas, [este] periodista pasa a su palco –[próximo] al que habrá de ocupar el C y la compañía en el cuadro final para convertirse en espectador [y] agradecer con aplausos [...] las palabras de la «feliz [pareja]» que habló para EL CORREO GALLEGO.

**R.M.G., «Josita Hernán, pintora. Lo que ocurrirá el día que se invente un color nuevo. Opiniones sobre los “ismos”», *Fotos*, 3-VII-1943, s. pág.**

Por si ustedes no lo sabían, les diremos que Josita Hernán, además de ser una de nuestras más interesantes figuras de la escena y de la pantalla, y además de ser periodista, autora de artículos y reportajes muy notables; poetisa, con tres o cuatro libros de versos publicados; dibujante, novelista, pianista y no sé cuántas cosas más, es también pintora. Ahora, Josita prepara una exposición de sus últimos lienzos, que no será la primera que celebre, porque ya había expuesto antes, con excelente éxito, en Barcelona, y en algún otro sitio.

–Esta afición tuya a la pintura, ¿es joven o vieja?

–Desde que era casi así de chiquitina –y compruebo que tiene la mano pegada al suelo– me gustó emborronar cuartillas con monigotes. A los seis años ya me di cuenta de que esto de hacer «monos» podía resultarme provechoso, y en cada fiesta onomástica de mis familiares mi obsequio era el dibujito de una niña con un ramo de rosas entre los brazos. Un ramo primoroso y audaz, en el que había rosas verdes, azules, negras, a cuadros... [...]

—A partir de entonces, se acabaron las niñas con ramos de rosas, como muestras de faldas escocesas. Empecé a estrenarme haciendo pequeños apuntes en los márgenes de todos los papeles que caían en mis manos. Hasta que dejé una prueba de mi arte en el ejercicio escritor de un alumno de mi padre, ejercicio que había que devolver. Me gané una reprimenda imponente. Este fue mi primer choque de arista incomprensión... [...]

—¿Tú crees que la pintura es un arte femenino?

—No. Soy la primera en comprenderlo. Para pintar, por lo menos para PINTAR, con mayúsculas, hace falta una escuela dura, un pasarse muchas horas luchando, «esculpiendo» en una superficie a fuerza de luces y sombras. Y eso de lograr un relieve perfecto, con algo tan abstracto como la luminosidad y la obscuridad, no es lo mismo que vestir a una muñeca, que ese sí es un arte femenino.

—¿Cómo empezaste a interesarte seriamente por la pintura?

—Mi primera gran impresión me la llevé cuando vi, aún niña, el Entierro del conde de Orgaz. Me conmocionó el ambiente, el ropaje, la serenidad de las figuras. Vivíamos en aquella época en Toledo y cada tarde, al regresa del paseo por el «Tránsito», entrábamos un instante a ver el cuadro maravilloso. Mis padres, mis buenos maestros, me hacían apreciar detalles que mi torpeza infantil no percibía. Charlábamos con la guardesa, que nos contaba sorprendentes anécdotas e historias de extranjeros que quisieron robarlo, de visitantes extraños, de apasionados suicidas. Yo la escuchaba con tanto interés que todavía no he podido separar aquellas sensaciones de admiración deslumbrada con la contemplación de un cuadro de Domenico...

—¿Y qué trayectoria has seguido tú con los pinceles?

—A los catorce años, que es una edad algo tonta y abierta a todos los «snobismos», me dejé arrastrar por la corriente absurda que admitía como cuadro cualquier pegote de cola con un puñado de auténticas moscas adheridas. Y decía, llena de inconsciencia y de pedantería: ¡Velázquez era un fotógrafo!»

—¡Qué barbaridad!

—Decía eso y decía también que El Bosco era un atormentado. Pero me pegaba como un chico si alguien me decía que el Greco tenía un defecto en la vista. [...]

Yo no soy un técnico en la materia, pero a esto que pintas ahora le podríamos llamar impresionismo, ¿no?

—¡Bueno! Sin embargo, conste que si hago estos cuadros «impresionistas» no es como asidero, ni mucho menos como meta. El impresionismo es una alegre cosa optimista que han creado unas cuantas «Jositas» que no han llegado a maestros, pero que no

conduce a nada rotundo. El camino del impresionismo acaba en el impresionismo. La pintura es un arte puro. No tiene más que una trayectoria y un resultado. Lo demás son modas, cuando no tonterías, supercherías o errores.

—¿Estás segura?

—Segurísima. La Naturaleza ha acaparado con su prodigiosa potencia todas las formas y todos los colores. Inútil querer superarla. «Pintar ideas» sería algo maravilloso, algo que no se ha logrado, a pesar de todos los «ismos», algo que resulta tan fantástico como leer el pensamiento ajeno. Los ensayos, más o menos sinceros, que se han hecho han dado el mismo resultado que si pretendiéramos esculpir un silbido. [...]

—De modo que tu posición ante la pintura es realista...

—En rigor, cabe decir que solo se puede optar entre dos posiciones extremas: realismo o idealismo, según el mayor o menor respeto con que el artista trate a la Naturaleza. Claro está que la adhesión a lo real no puede ser absoluta, porque una excesiva fidelidad en la reproducción del natural conduce inevitablemente a un resultado antiartístico. Para mí el éxito definitivo es el resultado de la alianza de realismo e idealismo. Y que esta alianza es posible lo demuestra, por ejemplo, nuestro arte imaginero, que aúna, de manera sombrosa, lo real y lo patéticamente ascético. [...]

Hoy queríamos presentar a ustedes a Josita Hernán, pintora. Una pintora que no está demasiado satisfecha con sus trabajos.

—El día en que yo acabe un cuadro y me guste, me vuelvo loca de alegría.

**AMOR, María Victoria, «Josita Hernán, además de cineasta, es pintora», *Marca*, 14-II-1945, pág. 5.**

Para adentrar un poco tan sólo en la vida de Josita Hernán, de un temperamento artístico nada vulgar, en posesión desde sus primeros años de un don de gentes y de una simpatía arrolladora, no hay más que, verla en su propia casa. Y con el afán de encontrarla en su propia salsa, encaminamos nuestros pasos hacia su hotel.

Luz, sol y mucha alegría en este Estudio, en que encontramos a Josita entre pinceles y colores ante un cuadro a punto de ser terminado. A su lado, su hermano Antonio da los últimos toques a un cuadro de alegre colorido. El momento es uno de los más interesantes de la artista. El sonido del disparador de la máquina de Zarco se deja oír. Este ha sabido recogerlo.

Con alegría, con esa dulzura peculiar en Josita y en todas sus interpretaciones, nos recibe en aquel Estudio que, al parecer, forma parte de su vida. Aquel Estudio es íntimo;

cuadros por todas partes, miniaturas, pinceles y paletas, y ante nuestros ojos, dos escuelas distintas. El impresionismo de escuela moderna, con sus alegres coloridos y procurando lograr con el menor número de trazos el efecto más sorprendente, es decir, el manejo libre del pincel en consonancia con el mejor efecto de luz.

Pero Josita Hernán no es ésta la pintura que practica.

—Todos estos cuadros de impresionismo que veis son obra de mi hermano. Él, como tiene más tiempo, puede dedicarse más de lleno a él. Yo también gustaba de hacer estos cuadros, y tal vez hubiese llegado a conseguir lograr su perfección; pero más continuas actuaciones ante la cámara y en los escenarios apenas si me dejaban tiempo para ello.

—No te conocía bajo esta faceta. Te encuentro, si cabe, con más ilusión que ante la cámara.

—Ante todo lo que es arte verás en mí siempre ilusión, lo llevo muy dentro de mí. Aquí, entre mis cuadros, entre mis pinceles, y entre todo esto que me rodea, me siento tan feliz, que muchas veces olvido que más allá de todo esto hay otro mundo tal vez con más emociones, pero yo soy muy feliz aquí.

—El retrato es, pues, ahora tu fuerte, ¿no?

—Sí; prefiero que mis cuadros, a la vez que bonitas obras pictóricas, resulten lienzos con algo de psicología.

—Es decir, que tú quieres lograr del pincel, además de un cuadro sugestivo, algo que sea real.

—Con la ilusión que pongo en ello...

—Dudar de tu fe sería ofenderte.

—Vamos, ¡que es tu deporte favorito!

—Eso es. Un deporte que queremos que termine con una exposición en el mes de mayo, y que todavía hay mucho que hacer para conseguir lo que pretendemos. Desde las primeras horas de la mañana ya estamos mi hermano y yo todos los días (yo, los que puedo) con nuestros pinceles y con nuestros colores; él, con sus obras de impresionismo y yo, con mis obras de...

—Llamémosle realismo, ¿no? Y los dos combinando colores hasta conseguir la belleza pictórica deseada.

—El entusiasmo y la ilusión no nos falta.

—Ambas cosas son necesarias para conseguir el triunfo. Tú eres persona de firme voluntad, Josita, y si en todo has triunfado, ¿cómo no en esto que con tanta ilusión preparas?

Josita Hernán, siempre optimista, sonríe, y su sonrisa parece decir «Yo pongo siempre el alma en todo aquello que arte supone; tan sólo así pienso se puede llegar a conseguir un propósito».

—Vivirás una doble vida siempre que te pongas ante la cámara, entonces.

—Como la mía propia.

Y ante sus ojos parece estar viendo pasar tantas y tantas vidas vividas ante la cámara y en los escenarios.

—¿Cuál de las dos modalidades te ilusiona más?

—En las dos trabajo siempre con la misma ilusión y en las dos pongo siempre el mismo interés.

—Sin embargo, el cine yo creo que debe ser menos fatigoso.

—El cine es más descansado, desde luego; pero el teatro tiene otro aliciente. ¡Se está tan cerca del público, es tan emocionante ver sus reacciones, que sus aplausos nunca tienen precio! En el cine la emoción nunca puede ser tan viva, tan palpitante.

—Veo que eres incansable. En ti el trabajo no tiene lugar de descanso.

—Es que yo trabajando descanso, que no es lo mismo, y el arte nunca me cansa; tanto es así, que si no hago ahora *Un hombre de negocios* estoy pensando en formar compañía.

—Estará satisfecha de ti misma; desde tu primera actuación puedes decir que has ido de triunfo en triunfo.

Sinceramente, sí. Trabajo mucho y siempre en lo que a mí me gusta; esto tiene que ponerme contenta. Tengo este Estudio que, como verás, es casi un complemento de mi vida y en él me encontrarás siempre que puedo o pintando o escribiendo.

—Ya he oído hace algunos días por la radio un capítulo de tu última novela. Una magnífica escritora también.

—Con el entusiasmo de la exposición lo tengo un poco abandonado.

El Estudio recoge los últimos rayos del sol y Josita deja los pinceles; sale para aparecer de nuevo con unos pasteles fabricados por ella.

—¿Deporte o arte Josita?

—Como quieras llamarle, pero no te rías de mis obras de repostería.

—Sí, son magníficos; ¿cómo quieres que me ría? Nada, nada, que en cualquier faceta que se te mire hay que rendirse a tus plantas.

La jauría de perros diminutos de la artista viene a saludarnos con sus también diminutos ladridos; rodean a su amita y Zarco dispara unas placas mientras yo tiemblo de miedo ante aquella manada terribilísima de fieras.

Cruzamos el jardín y abandonamos el hotel de Josita convencidos de que el arte unido al talento y la alegría unida a una gran simpatía son patrimonio de la gran artista, y con este patrimonio, el triunfo es siempre seguro.

Con un adiós me despido de ella, sin haberme atrevido a hacerla ninguna de esas preguntas vulgares, porque estoy segura de que las encontraría ridículas y no sabría contestarme a ellas. Josita Hernán no es vulgar.

**«Josita Hernán cree que debe restringirse el doblaje», *Marca*, 3-VIII-1945, pág. 5.**

Se habla ahora más que nunca del problema del doblaje para las películas extranjeras. En la reciente Asamblea Extraordinaria convocada por la Junta Sindical de Cinematografía, se ha tratado con razones por parte de unos y con apasionamiento por parte de otros de este asunto extraordinariamente importante, incluso vital para la existencia del cine español.

Hay quienes, en su defensa interesada del doblaje, sacan a relucir el hecho, rigurosamente cierto, de que algunos de los artistas más populares hoy en España salieron precisamente de los Estudios en que se doblaban películas extranjeras. Una de estas artistas, estrella indiscutible, es Josita Hernán. Y a Josita Hernán hemos acudido en busca de aclaraciones:

—El doblaje —afirma en el acto— es un arma de dos filos, y por tanto, es peligrosísimo. Claro que yo le tengo mucho cariño, porque a él debo cuanto soy en el cine. Para muchas actrices y actores de hoy, el doblaje ha sido una escuela magnífica. Tiene ventajas enormes, pero ventajas que pudiéramos llamar individuales, mejor dicho: particulares.

—¿Cuáles son esas ventajas?

—Ante todo, es una escuela de humildad, de sinceridad, en la que no crece la soberbia porque el trabajo es anónimo y el triunfo de cada uno se considera un poco como el triunfo de todos. En el doblaje no hay estridencias de publicidad y nadie exige que su nombre figure con letras grandes porque ningún nombre aparece.

Y Josita Hernán remata su pensamiento con estas palabras que definen su sensibilidad:

–Dicen que el doblar films extranjeros es una tarea dura y molesta, pero yo la encuentro deliciosa por lo que tiene de humilde, de recogida y de cordial.

En seguida, Josita Hernán reacción:

–Pero constituye una competencia terrible y peligrosísima para el cine español. Aunque ya tenemos, gracias a Dios, bastantes películas nuestras que pueden competir con las buenas producciones extranjeras, las cintas corrientes han de luchar con desventaja frente a las que vienen de otros países y que son el fruto de una experiencia de muchos años y de una abundancia de medios artísticos y materiales de que aquí todavía carecemos. Si, además de esto, les regalamos el tesoro de nuestro idioma haciendo que todo el mundo hable en español, entonces somos nosotros, decididamente, quienes llevamos las de perder.

–Luego la solución es suprimir el doblaje.

–No hace falta suprimirlo totalmente sino implantar su restricción progresiva en tanto que todos los que viven de él acomoden su existencia a otros quehaceres. Debe quedar limitado de momento, a unas cuantas películas al año, quizá no más de cuatro o cinco, cuyos méritos y cuya trascendencia ejemplar merezcan todos los apoyos para permitir la máxima difusión. Doblar tantas comedietas intrascendentes y estúpidas, peores la mayoría de las veces que las que hacemos aquí, no tienen razón de ser.

**GARCÍA, Concha, «Josita Hernán espera la llegada del amor», *Radio y cinema*, 1-VIII-1947, s. pág.**

Josita Hernán es una mujercita esencialmente hogareña. De ahí que ni se exhiba ni frecuente tertulias de café. Cuando se encuentra desplazada de Madrid, hablar con ella significa buscarla en los Estudios para, entre plano y plano, trenzar el diálogo substancioso, ya que posee una cultura muy superior al nivel medio femenino.

Su voz, envolvente y suave, diríase que nos viene de lo más hondo, como si al conversar conjugase cabeza y corazón, en un acorde de equilibrio y serenidad, con inflexiones matizadas, enriqueciendo la bondad del pensamiento. Pronta para la réplica, de verbo fácil y fluido, sabe dialogar con amenidad y gracejo muy españoles. Y es que Josita, ante todo y sobre todo, siente el orgullo de raza. Por ello, al preguntarle «Qué virtud y qué defecto cree que nos caracteriza», contesta, poco menos que ofendida:

–En la mujer española todo son virtudes.

–¿Todo? –insisto deseosa de oírla protestar.

–Todo. Absolutamente todo—. Haciéndome confesiones admite:

–No veo ningún defecto lo bastante grande para que pueda caracterizarnos. Tal vez, pequeños defectillos sí los tenemos, que, a fin de cuentas, dan personalidad. He recorrido varios países y le aseguro que las extranjeras podrían aprender mucho de nuestra sensibilidad, nuestra entereza, nuestro espíritu, de sacrificio, nuestro culto a las tradiciones y, sobre todo, de las virtudes maternas... pero, esto merecería capítulo aparte. Un capítulo muy extenso, porque como las madres españolas no hay otras. Nadie las aventaja en abnegación y sacrificio por los hijos...

Sus grandes y expresivos ojos, buscan los de su «mamá», presente en la entrevista, rindiendo homenaje a la que, con inteligente tacto, sabe ser amiga, confidente y compañera inseparable de la actriz.

–Dejando aparte la tarea profesional, ¿cuáles son sus actividades preferidas?

–Escribir y pintar. Tengo publicados varios libros de poesías y algunas novelas. He colaborado en revistas y periódicos. He dado conferencias y charlas radiadas. Practico la cerámica artística. He celebrado algunas exposiciones de cuadros...

–¿Cómo se las compone para acudir a tantas cosas?

–Haciéndolas todas mal... Ante mis protestas, sonrío y añade: Cuando el tiempo no se desperdicia, da mucho de sí. Y yo llevo una vida muy retirada, muy metódica, muy íntima. En ningún sitio me encuentro tan a gusto como en casa, acompañada de la familia, unos pocos amigos y de mi sobrinito, que es un chiquillo precioso.

–¿Gustándola tanto el hogar cómo se explica que...?

Cazando la pregunta al vuelo, contesta decidida:

–Le estoy esperando confiadamente... Creo en el amor y pienso que algún día también llegará para mí. Mientras tanto, paso las horas que el trabajo me deja libres entre mis papelotes y mis cuadros, mi sobrino, mi jardín y mis perros, de los que poseo varios ejemplares.

–Actualmente seis, pero hemos reunido hasta once –detalla «mamá», sin acusar mal humor, porque «mamá» es una dama de temperamento jovial y de un optimismo envidiable. Dinámica, joven, culta (Josita tiene a quien parecerse) y completamente dedicada a la familia, de la que es eje y nervio motor.

–¿No le atraen los deportes?

–Me gusta practicarlos todos, aunque de manera discreta. Preferentemente natación y equitación.



—¿Opina que los deportes benefician a la mujer?

—Desde luego, siempre que no le quiten feminidad. Una mujer musculada es algo horrible.

—¿Cómo y cuándo nació su vocación de actriz?

—Recuerdo que a los seis años ya hacía comedias. Reunía a mis amigos, montaba mis escenarios, planeaba mis decoraciones, imaginaba asuntos que, desde luego, representábamos disfrazándonos con las ropas que encontrábamos por casa... Mis padres querían que tuviese una carrera universitaria. Sin embargo, mis aficiones artísticas iban en aumento y como no me atrevía a defraudarles empecé el Bachillerato, hasta que, un buen día, nuestro llorado Eduardo Marquina se convirtió en mi mejor aliado dándome la oportunidad de probar mis facultades al lado de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, en *El ladrón de Bagdad*. Tuve la suerte de gustar y Marquina, gran amigo de mis padres, pudo convencerles para que me dejaran seguir. A partir de entonces alterné mis estudios con el teatro y el doblaje de películas. Terminé el Bachillerato, empecé Leyes... Durante la guerra, estando en Tetuán, con mi madre y mi hermano, ingresé en Correos, siendo destinada a la Sección de Correspondencia Internacional, por mi conocimiento de idiomas. Hablo francés, italiano, árabe y traduzco el inglés. En 1939 me llamaron desde aquí [Barcelona] para protagonizar *La tonta del bote*...

—Así pues, ¿empezó en Barcelona su carrera cinematográfica?

—Su carrera y su consagración —aclara «mamá»—. Por esa película le otorgaron el Primer premio oficial de Interpretación.

Josita sigue explicando:

—Con mi ruta trazada, abandoné la Universidad entregándome de lleno al cine y el teatro. Llevo rodadas dieciocho cintas, alternando el «plató» con la escena.

—De no haber sido actriz, ¿a qué dedicaría sus mejores entusiasmos?

—A la pintura y a la vida desde la barrera. Si fuese rica, compraría los mejores lienzos; me rodearía de las mejores firmas y prescindiría del resto del mundo. Poseo un Estudio muy acogedor, lleno de cosas gratas, y en él es donde mejor me hallo.

—¿De qué película está más satisfecha?

—Después de *La tonta del bote*, para la que guardo una preferencia especial, existen tres o cuatro en las que me encuentro muy bien.

—¿Planes para el futuro?

–Difícilmente podemos hacerlos a largo plazo. Lo probable es que, después de terminar *Viaje de novios*, descanse una temporadita y me dedique a montar mi nueva compañía teatral.

La suave voz de Josita Hernán llega cargada de íntimas resonancias cuando asegura:

–No sé vivir sin trabajar, pero me siento más feliz cuando puedo trabajar en casa, en mi casa, con la familia apiñada y en perfecta comunión de ideales...

Al dejar los Estudios me acompaño con el eco confortador de esa aspiración tan femenina y tan íntimamente ligada a nuestras tradiciones.

**MARTÍNEZ RAMÓN, Juan, «El eclipse de una estrella. Josita Hernán, ausente de nuestro cine», *Cámara*, núm. 136, septiembre de 1948, pág. 11.**

Hace unos cuantos años, Josita Hernán era una de las actrices predilectas de nuestro público; hoy es, en cambio, una de las más olvidada, porque su nombre rara vez aparece en las carteleras de estrenos. Esta decadencia de una estrella en la flor de su juventud no tendría interés si hubiese ocurrido en el firmamento de Hollywood, donde surgen, de pronto, los astros más desconocidos y se apagan con rapidez inusitada los más brillantes y famosos; pero en nuestra pantalla, que no ha llegado aún al refinamiento e ingravidez propios de la norteamericana, la desaparición de una artista famosa solo ocurre de tarde en tarde y siempre obedeciendo a razones nada caprichosas, sino lógicas y naturales.

El espectador de cine no se pregunta, a buen seguro, el porqué de la ausencia de Josita Hernán; no para mientes en esta ausencia, porque está motivada por el avance gradual y desenvolvimiento continuo de nuestra producción cinematográfica. Las películas que hicieron famosa a Josita no pueden repetirse hoy, pues atraerían sobre sí la repulsa general del público; por fortuna, nuestro cine pasó para siempre –al parecer– el sarampión del idiotismo e insulsez y hoy se realizan poquísimas películas con la falta de sentido común con que se realizaron la mayor parte de las que tuvieron a dicha estrella como protagonista.

Dentro del tono desconsolador que caracteriza a toda la actividad cinematográfica de Josita Hernán, hay que tener en cuenta el dato –halagador y, al mismo tiempo, trágico– de que ninguna otra actriz haya podido encarnar en la pantalla personajes tan estrambóticos como los interpretados por ella. Hacen falta unas maravillosas dotes de artista para hacer posible que adquieran aspecto de verosimilitud personajes faltos de

calor humano, de lógica y de realidad; sin embargo, a pesar de que esto demuestra unas condiciones nada comunes, Josita Hernán no pudo evadirse de una labor que fue de su exclusiva creación, siendo arrastrada al abismo donde cayeron las películas que había realizado. Cuando éstas dejaron de producirse, nuestra actriz abandonó los platós y rara vez ha vuelto después a trabajar en ellos.

Otra poderosa razón que tiene alejada a esta actriz de los quehaceres cinematográficos es su escasa fotogenia; muchas veces, como vemos sin cesar, en el cine cuenta más la estampa física que la calidad artística, y Josita Hernán no puede, ni quiere, sentirse orgullosa de su corporal imagen. Pero este obstáculo, que hubiese sido insuperable al principio de su carrera, no lo es tanto después de haberse forjado un nombre y una popularidad propias; en la pantalla de todos los países existe una mujer poco agraciada que lleva tras de sí un gran número de fanáticos defensores de su arte, el que, para contrarrestar el defecto de su falta de atractivo físico, ha de ser genial y grandioso.

En la memoria de todos están varios nombres del cine norteamericano, cuya permanencia en la cima de la popularidad demuestra que poseen tantos admiradores como la más agraciada de las estrellas.

Josita Hernán, apartada de nuestra pantalla por recorrer hasta el fin el equivocado camino de sus primeras actuaciones es, no obstante, casi una incógnita del cine patrio. No se le han dado ocasiones de demostrar la valía de su genio artístico, agotado en interpretaciones sin interés y, hasta tanto no sepamos si es capaz de vencer con la fibra de su arte la falta de belleza física y enardecer a los espectadores como justa su actual ausencia de nuestro cine.

Désele a Josita Hernán un papel lleno de vida y de ardor humanos, opuesto por completo a los que ha realizado hasta ahora y, si fracasa en él, quede para siempre alejada de las labores cinematográficas; pero si triunfa, congratulémonos, pues desde esa fecha contaremos con la actriz más personal y extraordinaria que hayamos tenido nunca.

*La tonta del bote*, con más de sainete que de comedia, pudo ser un buen punto de partida para modelar y encauzar el arte de Josita Hernán hacia empresas más audaces; pero en vez de recoger buen fruto de esta película, nuestros productores y directores recogieron el malo, la parte menos aprovechable, y guiándose por ella, surgieron aquellas realizaciones tan vacuas, como fueron *Muñequita*, *El 13.000*, *La niña está loca*, *Pimentilla*, *La chica del gato*, *Una chica de opereta* y algunas otras.

Luego, al cabo del tiempo, ha habido otros directores que, un poco más interesados en hacer resaltar el valor de sus producciones, le asignaron papeles que, sin serlo mucho,

tenían más visos de realidad, como los que interpretó en *Ella, él y sus millones* y *Un hombre de negocios*; últimamente, en *Las inquietudes de Shanti Andía*, un nuevo director inició, aun con timidez, el principio o el retorno de lo que pudiera ser el verdadero camino artístico de esta actriz, y en *Un viaje de novios* se ha realizado otro avance en tal camino, aunque tampoco con la audacia que es de desear.

Hace falta un director valiente que nos «descubra» de nuevo a Josita Hernán y nos dé una perfecta idea sobre el valor de su arte; sería lamentable que se hiciese eterna su ausencia de hoy, ausencia que es una muerte sin pena ni gloria, mucho peor que un ruidoso fracaso.

**CASTÁN PALOMAR, F.: «Por primera vez, una directora en el cine sonoro español. Josita Hernán», *Primer Plano*, 17-II-1952, pág. 19.**

¿Alguna vez ha asumido una mujer en España la misión del director? Josita Hernán, a quien hago esta pregunta durante el casual encuentro, en el ángulo de la última hora de la tarde y la primera de la noche, responde:

—Creo que, en la época del cine mudo, fue una mujer quién dirigió *Molinos de viento*.

Ahora, Josita Hernán va a dirigir una película. Se trata de *Ausencia*, un film obtenido de la comedia de Figueroa. En el teatro, Josita Hernán fue la protagonista, guionista y directora.

—El guion —advierde— lo he escrito con Enrique Salet. En cuanto a la labor de dirigir, primera vez que me enfrente con esa responsabilidad, he de rodearme también para ella de colaboraciones y asesoramiento que ya tengo seleccionados y que me permiten acometer la tarea con las mejores esperanzas

—En general, ¿considera usted difícil la misión de dirigir?

—Muy difícil.

—¿Y en el caso particular de *Ausencia*?

—Dentro de que nada en el cine es sencillo, esta película no ofrece demasiadas complicaciones...

—¿Cuál estima que es el rasgo más característico de esa película?

—La ternura.

—*Ausencia* —me explica— pudo ser una obra eminentemente dramática. Se acomete en ella el tema, tan intenso de la situación de la mujer cuando el marido está en la guerra; la separación influye enormemente en los caracteres; la afinidad anterior se quiebra

insensiblemente... Todo esto puede ser un gran drama. Pero en este caso se halla resuelto con aire más bien ligero, aunque dejando a la consideración de los espectadores las otras posibles deducciones de una realidad así.

A esta información de su próxima película añade Josita Hernán los nombres de algunos de los artistas que con ella serán intérpretes. Lina Yegros, María, María Rivas, Trini Alonso, Collado, San Emeterio, Díaz Mendoza, Ramón Elías...

—¿Cuándo, Josita, emprenderá usted su actuación como directora?

—Todo está listo para empezar y a la espera de autorización precisa. Creo que el rodaje podrá dar comienzo en este mes.

—¿Cuánto tiempo hace que no desarrollaba usted sus actividades en el área cinematográfica?

—Casi tres años. Mi última película, dirigida por Delgrás, fue *Un viaje de novios*. Actué en ella con Rafael Durán, Isabel de Pomés, Alberto Romea, Emilio Ruiz, José María Lado...

—Y ya que el título de aquella película puede ser pronto en usted una realidad dichosa, ¿quiere decir si cuando contraiga matrimonio continuará dedicada al cine?

Josita Hernán rechaza rápidamente:

—No, eso no, cuando yo me case no he de dedicarme más que al hogar. Pero, por ahora, no puedo decir cuál será, porque yo misma no lo sé, mi última película.

**CASTILLO, «Quién y qué. Josita Hernán», *Diario español*, 22-VII-1956, pág.8.**

Sobre «Crítica del teatro» habló ayer en el Ayuntamiento de Reus, la inolvidable Josita Hernán. La actriz, después de su saladísima conferencia, respondió, en el coloquio con mucho garbo y donaire, a las incisivas preguntas que le formularon los alumnos de la Escuela de Periodismo y público en general.

Josita Hernán dejó en Reus un imborrable recuerdo por su simpatía.

—¿Su opinión de la crítica?

—Debe ser una visión realista de la obra, tamizada por la comprensión del esfuerzo de todos los elementos que intervienen para ponerla en escena. El crítico ha [de] decir la verdad. Pero también debe tener en cuenta las circunstancias en que se desenvuelven autor, actores, empresario y los sacrificios que han tenido que realizar.

—Total...

—Total que la crítica no puede hacerse alegremente.

—¿Le provocó reacción favorable alguna crítica negativa?

—En mis primeras armas, Alfredo Marquerie que también estrenaba las suyas me dio un palo fenomenal. Me dijo «que era demasiado joven para ser artista». Que no estaba granada para la escena. Me aconsejaron que no me molestase. Mi reacción fue escribirle una carta cariñosa en la cual le pedía me orientase, según su criterio, sobre lo que debía hacer para mejorar mis condiciones de actriz.

—¿Le contestó Marquerie?

—Sí, y en términos muy cariñosos también. Sus consejos me han sido muy útiles.

—¿Le proporcionó la popularidad disgustos?

—Nunca; todo lo contrario. Tengo que confesar que ella me permitió alcanzar, no pocas veces, cosas importantes.

—¿Un poco de celuloide?

—Siempre recuerdo con especial afecto *La tonta del bote*, película con la que obtuve el premio nacional de interpretación. Ella me dio a conocer en el mundo del cine. Es natural que conserve, por lo tanto, de este film una memoria llena de ternura.

—¿Su pareja ideal en la ficción?

—Luis Peña, que encarnaba siempre sus personajes perfectamente y que como compañero era un gran camarada y un intachable caballero.

—¿Le molestaron los «gomosos»?

—No me inquietaron. En los viajes y en mis actuaciones tuve siempre al lado a mi madre.

—Miremos desde el proscenio los patios de butacas...

—Para mí, el público más inteligente el de Pamplona; el más generoso, el de Canarias y Cataluña —en Barcelona he recibido obsequios anónimos y conmovedores—; el más alegre y bullicioso, el de Andalucía y el más duro el de Madrid. Este es un público heterogéneo, con afluencia de aficionados provincianos, que les gusta mostrar sus exigencias en la capital...

—Volvamos al principio. Hacia el crítico, hacia su postura.

—Comprendo que una de las tentaciones que persigue el crítico es la bondad mal entendida: cuando por piedad perdona defectos de las obras. Pero en esto, como en todo, vale más pecar por carta de generoso que por carta de huraño, de destemplado.

—En resumen: verdad y comprensión, ¿no?

—Exacto.

—Comprendida, Josita.

**SELLÉS FLORES, Manuel, «Josita Hernán y el teatro español en París. Extraordinaria labor de nuestra estrella en la capital de Francia», *Espectáculo*, núm. 125, mayo-junio de 1958, s. pág.**

Josita Hernán pasa nueve meses del año en París, uno en su casa de Madrid y dos en Cádiz. Desde hace dos años desempeña el cargo de catedrático del Conservatorio, en la cátedra de Teatro Español. Y desde estas páginas queremos resaltar hoy la gran labor que realiza nuestra estrella en París.

—Todo empezó —nos dice— porque yo pedí ir a París para estudiar dirección escénica y fui al Conservatorio como alumna. Más tarde, vi las posibilidades y gran labor que se podía llevar a cabo dando a conocer el teatro español y fue entonces cuando se creó esta cátedra, de acuerdo con la Embajada española.

—¿Existe interés por el teatro?

—Muchísimo. El actor, en Francia, tiene una gran categoría. Y la verdad es que se preparan concienzudamente. Te dará una idea el hecho de que, unos trescientos que se presentan al ingreso en el Conservatorio, sólo unos treinta consiguen aprobar. Todos tienen una vocación y una preparación extraordinarias. Las clases duran desde las nueve de la mañana hasta las siete de la tarde, salvo una hora para comer. Y yo he conocido más de una mujer de su casa que con tesón asiste a todas sus clases, teniendo luego, al volver a casa, que atender a todas las labores propias de su hogar y atender a sus niños.

—¿Cómo ven el teatro español?

—Para ellos ha sido una verdadera revelación el teatro español. Tenían idea de que habían existido Lope, Calderón y tantos otros: igualmente se sorprendieron al conocer los valores actuales de nuestro teatro. Así, lenta y confiadamente, les fui introduciendo en las obras de nuestros autores. Este fin de curso hemos presentado una revisión de obras que ha abarcado desde Íñigo López de Mendoza hasta Buero Vallejo, pasando por Guillén de Castro, Timoneda, Calderón, Lope, Zorrilla, Alarcón, Jardiel, etc. En otra fecha presentamos también diversos pasos de Lope de Rueda. Y, de verdad, están encantados.

—¿Algo más, Josita?

—Solamente que Alberto Mestres, José Luis Messía y Manuel Sito, agregados culturales en nuestra Embajada, realizan una labor callada, con escaso presupuesto, que debería ser conocida por extraordinaria. Conferencias, exposiciones, conciertos teatro; todo lo acometen con un entusiasmo digno del mejor elogio.

**HERNÁN, Josita, «El gran actor, más que un ministro en Francia», *Ya*, 12-VII-1959, págs. 8-12.**

Puede afirmarse que los jóvenes de uno y otro sexo que terminan la carrera y salen del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París con su diploma en la mano tienen calidad de primerísimas figuras. Están capacitados para interpretar a la perfección los más difíciles papeles «de su cuerda» y sólo han de tener suerte o la oportunidad de poder demostrarlo.

Treinta y tantos grandes actores irrumpen anualmente en el ambiente efervescente de lucha apasionante del teatro; treinta y tantos muchachos con todas las armas en la mano para lograr el gran triunfo; treinta y tantos galopes de ensueño disparaos hacia la gloria.

¿Cómo se preparan? ¿Quiénes son? ¿Qué bagaje llevan?

Los conozco bien y voy a presentárselos a usted, lector.

¿Escogemos a esta muchacha bellísima, armoniosa, de cintura leve y larga pierna, que con la cara sin maquillaje y la mirada azul va en el Metro con su libro de Racine abierto, murmurando la trágica relación: «C'était pendant l'horreur —d'une profonde nuit...? ¿O a este chico alto, enteco, de profundos ojos comidos por la fiebre de la vocación?... Es igual. Nicole o Henri, su historia es la misma. Comienza poco más o menos así:

Clase de literatura en los estudios elementales. El futuro actor se encuentra de repente ante el universo esplendoroso de la poesía y el teatro. Se han de recitar de memoria trozos de los grandes autores, desde Charles d'Orléans a Prévot, desde Molière a Camus.

Este niño —vamos a llamarle H.— aprende con facilidad los textos, los dice con emoción. Su torpeza está hecha de inexperiencia, pero no de frialdad. En su casa le oyen estudiar. Le piden que recite en las reuniones, y H escucha transido los primeros aplausos. Cuando han de ofrecerle un regalo, pide que le lleven al teatro., A medida que conoce el ambiente y las obras, se perfila su vocación. Un día comprende que su felicidad estará en el arte, y así lo dirá a los suyos.

Felizmente, en Francia ser actor es como ser arquitecto; ser un gran actor, más que ser ministro. La familia se entusiasma, y ya tenemos a H ante un gran maestro recitando su poema o interpretando un papel. Este maestro suele ser un comediante famoso: Girard, Escande, Simon, Beatrix Dussanne..., y brutalmente sincero. Si lo acepta como alumno, H tiene muchas probabilidades de «llegar». Para ello asiste durante dos o tres años, aproximadamente, a los cursos intensivos. Las clases le costarán unos diez mil francos al



mes en trabajo colectivo. Le enseñarán a moverse, a modular la voz, a tomar aliento, a «estar» en escena, a «escuchar», a desentrañar los papeles, a dominar los nervios, a estudiar... Dos veces al año pasará un examen difícil.

H ha pasado el examen... y obtiene los ansiados 20 puntos. Da por bien empleado el estudio, los nervios –el *trac* le llaman ellos–, porque si no los hubiera alcanzado durante dos exámenes seguidos, perdería el puesto, necesario para otro mejor dotado.

H ha conseguido estar preparado a los dos años de estudios. Es un alumno excepcional. Y va a presentarse al Conservatorio.

Cada año se inscriben unos ochocientos aspirantes. Las plazas no llegan a cuarenta. Es un concurso durísimo con tres etapas. En el primer examen se elimina alrededor de un 50 por 100. El segundo es con una escena elegida. El tercero, con otra impuesta que ha de estudiarse en breve plazo. Los examinadores pueden ser Meurisse, Robert Hirsch (que hace solamente diez años salió del Conservatorio como alumno brillante y hoy es el primer actor de la Comedia Francesa), Jean Louis Barrault, Jean Mercure, Robert Kemp...

H ha aprobado los exámenes. Ya es alumno del Conservatorio Nacional de Arte Dramático y siente el mismo orgullo que un cadete del Ejército o que un guardia marino.

El director del centro –Roger Ferdinand, autor ilustre– y el secretario –señor Caudrillier– hablan amistosamente con él. Es preciso que les cuente sus problemas, todos sus problemas, como si fueran viejos amigos. Le dan un reglamento. En él se considera la disciplina como condición primordial. H ha sido juzgado «galán dramático» (otros son encasillados en otros apartados: «cómicos», «galán trágico», «galán con autoridad», «cínico», «galán ingenuo» ...; así como ellas tienen también delimitado su cometido: «ingenuas cómicas», «ingenuas picantes», «dramáticas», «trágicas» [...]).

H comienza sus clases a las nueve de la mañana. Tiene las siguientes disciplinas: interpretación, impostación de voz, ballet, esgrima, mímica, fonética, literatura, arte, gimnasia, derecho (obligaciones y derechos del actor), inglés y español.

En lucha con ces, erres y jotas

Ya tengo a H en mi clase. Tres horas por semana aprenderá castellano gramaticalmente, si no lo sabía ya (un 30 por 100 de mis alumnos llega a clase por lo menos con nociones de español). Cuando «se defiende» en nuestro idioma comienzo a enfrentarle con los textos clásicos. Un discípulo lee, otros traducen; me consultan, explico. H conoce desde los «pasos» de Lope de Rueda al argumento y las escenas clave de la «obra» española fundamental. Comienza a aprender pequeñas «relaciones»,

poemas... Recita y se graba en «magetofón» su recitado para que pueda escucharse y percibir las faltas de pronunciación o de dicción a corregir. Ya no le bastan las tres horas semanales, y me pide que trabajemos en sus pausas, en esa hora libre entre dos clases...

Todos sabemos que en otras épocas los autores saltaban ágilmente al cercado ajeno. En aquellas obras con réplica –llamémoslo así– se cotejan las formas de interpretación. *Las mocedades del Cid* y *La verdad sospechosa*, por ejemplo, tienen en *Le Cid* y en *Le menteur* su calco más exacto. H las estudia en ambos idiomas con los tonos diferentes de las distintas formas de recitar, y en cada lengua ensaya el modo, la peculiar forma del otro, para enriquecerse de inflexiones, de tonalidades... y trabaja: «Vils, muets, accropis un poignard a la main –dans quelque mare immonde au bord du gran chemin...»

¿Cómo debe decirlo un actor español?

«Viles, mudos, agazapados, con un puñal en la mano en cualquier pantano inmundo del borde del camino...».

H escucha cómo una música repite las notas, las sílabas aguas, las curvas melódicas..., y trata de injertar en francés la nueva forma de expresión y viceversa. Desentraña el papel –lo que a veces no es fácil en el verbo barroco y conceptuoso de nuestro siglo de oro–, deslinda los conceptos, matiza las frases, pasa horas repitiendo ejercicios. Las erres, las jotas, las ces inflexibles van curvándose y cediendo dóciles como leones ante el domador.

Sedimento hispano

Cuando H comprende *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, y *La Celestina*, y *Don Juan Tenorio*, elige «sus personajes» y los estudia. Con pasión, pretendiendo llegar hasta sus extrañas. Y escoge, entre otras, la obra de Celaya *El condenado*: «Van a matarme, y no sé –ni por qué ni para qué...»

¡Qué aportación y qué experiencia para su oficio de comediante! Un día, muy pronto, en pleno triunfo, el sedimento de este condenado añorará repentinamente en una interpretación en su idioma. Con asombro le escucharán los públicos. ¿Qué fuerza distinta tiene su personaje? Y él sabrá que las raíces están ahí, en ese condenado..., o en ese angustioso panorama de la *Mujer con alcuza*, de Dámaso Alonso, que le habrá enseñado un nuevo tono exquisito del dolor, o en la amargura desesperante de Don Juan a la búsqueda del amor en la prensa, o en drama de Segismundo...

Es un buen alumno. Y ya hace emisiones en español, interviene en las representaciones en este idioma que dirijo yo en la Casa de América, en la Embajada Española, en la Ciudad Universitaria... Ya comienzan a solicitarle. Por las noches, después de un día tremendo de trabajo, va a una de las dos salas de la Comedia Francesa a hacer un papelito... ¡un papelito muy corto! En *Los millones de Gladiator*, de Labiche dice «¡Viva!» ... Se viste allá arriba, en el último piso, y ha de maquillarse y cuidar su indumentaria si interpretara el protagonista; pero ve de cerca a «las figuras» y «oye» aplausos (de ellos tiene derecho a una parte, aunque sea pequeña). Es feliz. A los tres años, si aprueba, sale del Conservatorio con la certeza de que sabe su profesión de actor. Los premios extraordinarios tienen su puesto en la Comedia Francesa, máxima aspiración de todos. Los demás deben buscar su oportunidad... Y esta suele llegar, porque allí no se concibe contratar artistas que no hayan pasado por el Conservatorio.

H tiene ya un papel importante en una obra de un compatriota nuestro (lo ibérico está en auge en todo el mundo). Se llama el autor Villalonga y su comedia es interesante y compleja como él. H comprende bien su personaje. Pronuncia los nombres hispanos con perfección, En su sinceridad, en su autenticidad, flota el aprendizaje del Conservatorio, de mi clase.

Asisto conmovida a la representación. Bajo el diálogo —en un precioso francés— están latentes para mí los nombres gloriosos de Lope, de Tirso, de Rojas, de Calderón, de Buero y del Arcipreste de Hita; de Garcilaso, de Santa Teresa...; de Marquina, de Lorca, de Salinas, de Blas de Otero....

Y H recoge entre los del público los aplausos fervorosos de gratitud y emoción de su profesora española, españolísima, que, por serlo tanto, no se avergüenza de ser también afrancesada, y que firma estas líneas.

París, junio 1959.

**HERNÁN, Josita, «Lettre de mon moulin», *Amitié Franco-Espagnole*, núm. 63, octubre de 1960, págs. 14-15.**

Alcazar de San Juan est un beau nom. Il a en soi avec la nostalgie, l'évidence d'une origine arabe redevenue catholique. Les maures vécurent ici pendant des siècles, mais la maison mère des « caballeros Cruzados noya les vestiges musulmans... Voici la pierre sculptée, et la croix dont les bras sont comme les pétales d'une de ces fleurs stylisées du Moyen Age. Il reste très peu d'empreintes arabes dans les monuments, mais le souvenir y persiste dans les yeux des indigènes, dans leur sens de l'hospitalité, dans

cette attitude de noblesse que l'on retrouve souvent chez les vieillards qu'ils appartiennent à l'aristocratie ou qu'ils soient bergers, potiers, marchands d'eau...

Alcazar de San Juan était cependant « majeure » lors de l'invasion musulmane.

On connaît sa vie romaine... Il s'appelait alors, ALCES.

Les Français qui viennent en Espagne sont sollicités par le pittoresque des « cuevas » de Grenade, par l'orgueilleuse beauté de Séville, par les richesses artistiques de Tolède, par la fermeté mystique d'Avila... tout ce qui forme notre masse, ce qui plaît à tout le monde. Mais l'Espagne ne finit pas avec *El entierro del Conde Orgaz*, avec la belle cathédrale de Burgos, avec le portique de la Gloire de Saint-Jacques, ou Altamira, ou la *Ciudad Encantada*... Elle a des beautés inconnues, des paysages inoubliables ; pour la comprendre il faut fermer le « Guide Bleu » et chercher les choses qui ne sont pas au catalogue : « Alcazar de San Juan, Ville, 'clef' des chemins de fer, des vins, du fromage... »

Rien de plus vrai... et de plus faux. Alcazar a ce fromage « manchego » qui accompagne comme nul autre, les vins secs espagnols et qui se prend comme « tapa » dans les apéritifs ; elle a du vin, le « Raboso », rouge, compagnon indispensable des « gazpachos manchegos » (qui n'ont rien à voir avec le « gazpacho » andalou)... mais Alcázar de San Juan n'a pas seulement ces attraits.

Les mosaïques romaines sont d'une superbe beauté qui tient autant de leur dessin que de leurs couleurs copiées des tins de la terre : rougeâtre, cinabre, vermeille, garance, sienne, bistre, cadmium, ivoire, noir... comme si le sol répétait les couleurs des tapis « keirouanis » –couleurs de laine naturelle plus exquis que les plus subtils mélanges artificiels–.

Les vieilles maisons ont leurs portes immenses de bois travaillé, de grosses armoiries en pierre témoignant d'un passé de noblesse et d'art.

Les « patios » ont une beauté spéciale et la tour chargée de siècles, montre des fenêtres moyenâgeuses aux sveltes colonnes... mais ce qui est exceptionnel c'est le paysage qui entoure Alcázar de San Juan, et l'on ne peut pas comprendre l'esprit, la grandeur, la personnalité de Don Quichotte et de Sancho sans avoir contemplé la tombée du soir sur cet horizon lointain où le ciel semble descendre embraser la terre et [15] celle-ci monter vers le haut dans un élan désespéré.

Rien de plus mystérieux que ce mélange païen et mystique qui s'entrecroise, se poursoit, se bat, et s'embrasse continuellement. Le blé et la vigne, en effet –vin et pain–,

sont les seuls produits du sol, et les chardons raides, métalliques, sont les lances tendues pour surveiller l'ordre, dans cette espèce de guerre sourde qui rôde partout.

Le soleil descend ici comme si chaque jour il mourait définitivement dans une bataille sanglante de nuages empourprés.

La plaine s'étend sous les pieds du moulin...

Ce moulin, savez vous ?, c'est le DONCEL.

Les moulins sont très liés au passé espagnol. Don Quichotte combatit avec l'un d'entre eux, tout seul contre 200 chevaux vapeur, qui est leur force !; la « Meunière et l'Alcalde » est le titre d'une histoire grivoise et délicieuse qui se danse, se dit et se chante...

« El Doncel » est là, dans une beauté galante de mâle qui mélange la force avec la gentillesse...

Il nous reste à parler des hommes. Les voici :

Les alcazareños ont, avant tout, les sens de la loyauté. C'est la vérité qui fait briller leurs yeux. Leurs mains savent donner avec cette seigneurie qui fait de leur geste un sentiment humble, comme s'ils recevaient avec la plus ressentie des gratitudes.

Ils ont l'orgueil de la pauvreté, l'amour de ce qui es dépouillé et pur. Leur trahit caractéristique ? La générosité.

Un jour je passais par hasard à Alcázar de San Juan. Mon voyage devait être très rapide ; deux jours, et le départ, peut être définitif... Mais je fus prise par cette griserie religieuse et Dionysiaque qui glisse dans le vent, comme si la terre avait allumé un cierge à Dieu et un autre au Diable...

Je suis restée et j'ai dit ma surprise devant ce charme méconnu...

Aujourd'hui El Doncel m'appartient. Les hommes d'Alcázar de San Juan ont fait ce miracle. Ils m'ont donné le moulin... Oui ! Il est des hommes capables d'offrir un tel cadeau à une femme parce qu'elle a simplement été éprise de la beauté de leurs pays et qu'elle l'a dit. Ils m'ont remercié de l'avoir accepté... ce sont des alcazareños.

**MORALES, Sofía, «Una mujer de éxito nos habla de éxito», *Blanco y Negro*, 4-XI-1961, pp. 96-97.**

[...] ¿Es posible compaginar el éxito profesional con la vida de familia? Hoy responde otra española famosa y triunfadora: Josita Hernán.

La primera artista que en España ha tenido popularidad sin canciones y sin decir mi «arma», ha sido Josita Hernán. No es fácil para una actriz-actriz lograr esta redonda

popularidad que ella logró con *La tonta del bote* en los años cuarenta y con la que alcanzó el Primer Premio del Sindicato. Fue también Josita la primera estrella de cine que tenía casa con jardín en Madrid, finca de verano en Alicante y coche con chófer uniformado. Familiar cien por cien. «Mis mejores amigos –decía siempre– son mis padres, mi familia». Tenía tiempo de todo porque se acostaba temprano y era una heroica madrugadora. Josita pintaba, Josita hacía cine, Josita escribía libros, Josita hacía traducciones. Josita tenía compañía teatral propia. Puntual, formalísima, educada, divertida y simpática. Firmaba más autógrafos que nadie y recibía más cartas que un Rey Mago. Todo sin la poderosa ayuda de esa continúa publicidad que las estrellas de ahora tienen entre cócteles, estrenos, festivales... Todo esto lo alcanzaba Josita por sus propios méritos, como hija de familia, como una universitaria que hacía cine, que hacía teatro con naturalidad, y eso sí, la aplicación de una alumna aventajadísima.

Ahora Josita Hernán, alumna aplicada ayer con brillantes notas, es hoy toda una señora catedrática, nada menos que en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Ella dirige la cátedra de Teatro Español desde hace cuatro años, apuntándose grandes éxitos en ese centro universal que en Arte sigue siendo París. Ella dirige, ella adapta las obras, ella es el alma y vida de nuestro Teatro, de nuestra Literatura en la capital de Francia. Recientemente representaron, con gran éxito, sus alumnos *El diablo cojuelo*, en adaptación suya, en el Teatro del Conservatorio y en el de la Sorbona. Al finalizar el curso, catedrático y alumnos estuvieron en Madrid, representando en el Teatro Español piezas de nuestro teatro clásico, en funciones patrocinadas por el Excelentísimo Ayuntamiento y con la Presidencia de Honor de S.E. el embajador de Francia, M. Marjerie. La labor de Josita en París es digna de los mayores elogios y merecedora de recompensa.

También Josita es profesora de español en la Escuela Superior de Guerra de Francia. Dos promociones de comandantes y alguno que otro coronel son sus alumnos; alumnos que al finalizar el curso salen hablando español.

Vista a grandes rasgos la personalidad de esta española, que ha logrado el éxito de su patria y fuera de ella, nos interesa ahora su opinión sobre un tema tan de actualidad como es el de la mujer en relación con su éxito profesional. Josita, sincera y muy femenina, opina con un gran sentido y empieza por decirnos que, indiscutiblemente, la mujer está hecha para casarse, tener niños y permanecer en el hogar junto a ellos la más cantidad de horas posibles, ya que todas son pocas para dedicarlas al cuidado y, sobre todo, a la educación de los hijos. Josita se disculpa, asegurando que si ella no se ha casado

todavía no ha sido por el egoísmo de quitarse de encima tan tremenda responsabilidad, sino porque Dios no la ha guiado por ese camino.

—Cuando la mujer no se casa —nos dice—, entonces ésta debe procurar volcarse hacia afuera, en amplia solidaridad humana, ya sea para enseñar a los demás, uniéndose al servicio de algo.

Así piensa, así nos habla Josita, la actriz española que vive en París y que conoce y se trata con la flor y nata de la intelectualidad. Y sigan escuchándola. Preguntamos:

—¿Si te casaras, dejarías inmediatamente el ejercicio de tu profesión?

—Hasta cierto punto, sí podría compartir lo que hago ahora con la dirección de un hogar. Con el teatro, no. El trabajo es demasiado absorbente. Si me hubiera casado con un actor, quizá hubiera alternado la casa con el teatro a temporadas. De casarme con otro señor que no fuera actor, el teatro lo hubiera dejado. El teatro exige la entrega total y el hogar también. Resulta casi imposible servir bien a dos señores a la vez.

—Y puesta a renunciar al matrimonio por esta dedicación a tu profesión, ¿crees que te merecería la pena?

—Pues, sí, porque adoro mi profesión y en esta actividad me siento completamente feliz.

En Semana Santa, en Navidad, en el verano, Josita cruza la frontera para estar con su familia, en su casa de Madrid, que ella adora. Donde tiene su estudio de pintora, sus libros sus antigüedades, su jardín lleno de árboles frutales, su perro, un perro abandonado que ella recogió en la calle.

Ahora Josita tiene otro gran motivo para dejar París en cuanto encuentra una semana libre; su molino de Alcázar de San Juan, que le han regalado los manchegos. Josita está entusiasmada de tener un pie a tierra en este sitio. Recogemos ce por be su entusiasmo:

—Alcázar de San Juan es un lugar del que no se hace propaganda y había que ir en peregrinación allí. Es una especie de isla que se ha conservado pura. En vez de mar, la rodea la tierra, que es más pura que el agua. En esa «isla» hay una gente que es distinta a la del resto del mundo. El Quijote es una realidad viva, que está allí, que pesa. El labriego es un gran señor.

No sólo le han regalado el molino, sino que los vecinos, como en los Nacimientos, van a cantarle cosas. Un vejete que se llama «El Milagros» le asegura que ella tiene cara de llamarse Teresita. Y le ofrecen presentes, y le hacen regalos; que si botijos, que si cacharros de cobre o de barro... Y hablando de todo esto, París, su Conservatorio, la

Sorbona, el Teatro, la vida palpitante, en fin, que atenazan en su minuto exacto esas revistas de increíble tirada, se quedan diluidos, aventados, por las aspas de este molino, mundo mágico, nave de sueños de Josita Hernán, famosa ayer, importante hoy.

**AMOR, María Victoria, «Charla con Josita Hernán», *Arriba*, 22-VII-1962, pág. 17.**

Cada año, desde hace cinco justamente, Josita Hernán, la gran artista española que tiene actualmente su residencia en París, nos visita en esta fecha.

Porque Josita Hernán dirige desde hace más de cinco años la clase de Arte Dramático en el Conservatorio de París con gran acierto, y así viene acompañada de sus alumnas para dar algunas representaciones.

Pero no vamos aquí a hablar de estas representaciones, ya comentadas muy justamente por los críticos, pero sí presentaremos a Josita Hernán fuera del teatro.

Conversar con ella resulta siempre grato. Josita Hernán es todo alegría, dinamismo y tiene siempre a flor de labios una sonrisa llena de encanto.

Y nuestra conversación se desliza por derroteros sobre el teatro, ¿cómo no?

—¿Contenta en esta faceta artística a la cual dedicas ahora tu tiempo?

—Tanto que no la cambiaría por ninguna otra.

—¿Aunque fuese por la de volver a los escenarios?

—Solamente me compensaría si un día encontrase una comedia que yo considerase como «cumbre». Entonces, si volvería al teatro; porque yo quiero el teatro y llevo dentro de mí un gran amor a todo aquello que de él se deriva; de ahí que, como tú muy bien dices, dedique mis actividades, si no a hacer teatro sí a enseñarlo hacer a estos alumnos míos tan maravillosos.

—¿Satisfecha de tu obra?

—Muy satisfecha. Todos y cada uno de ellos ponen en estas representaciones no solo aquí en España, adonde les vuelve locos poder venir, sino también en sus clases durante todo el curso.

—¿Muy difícil para ellos?

—Tal vez, porque todos han de ser buenos, el ingreso en esta cátedra no resulta fácil para ninguno: los que consigue poder ingresar saben muy bien a dónde quieren llegar y su esfuerzo es muy grande y laborioso. Han de ser todos jóvenes, y la juventud lleva siempre consigo grandes afanes de triunfo. Esto que yo presento aquí es el resultado de una labor de un año y que, por cierto, he de confesar mi agradecimiento a la buena acogida



que siempre le dispensan en España, no solo la crítica, sino también el público, que sigue con gran interés las representaciones.

–Ellos, los actores que tú presentas, ¿están también satisfechos?

–Cada uno de ellos no sabe cómo demostrar su alegría, la cual empieza cuando los preparativos del viaje a España; poder presentarse ante el público de Madrid y poder presentarse ante el público de Alcázar de San Juan supone para ellos el mejor precio a su trabajo durante el curso.

Yo miro a Josita Hernán, a la cual he conocido ya hace algún tiempo, u pienso que no hay distancia alguna desde aquella Josita casi niña, llena de entusiasmo, llena de ilusiones, hasta esta que hoy charla conmigo, con la misma ilusión, con el mismo entusiasmo y también con el mismo dinamismo que la hace tan grata a cuantos la rodean, y me entran ganas de terminar esta charla con aquella frase de Fray Luis de León: «Decíamos ayer...».

**MENÉNDEZ-CHACÓN, Manuel, «Josita Hernán descansa en Madrid», *Blanco y negro*, 4-VIII-1962, págs. 92-94.**

Josita Hernán recibe al parodista en su «rinconcito», que así llama ella al chalet Villa Josita, donde viven sus padres, en la Prosperidad. Y donde ella vivía hasta que hace seis años desapareció del mundillo artístico madrileño. Ahora su «rinconcito» es para Josita la estación de tránsito en su frecuente ir y venir de París, donde trabaja, a Madrid, donde debiera de descansar, pero no descansa, porque su vitalidad desbordante y su inquietud polifacética no le permiten reposo. Si acaso, descansará en las fugacísimas escapadas a su molino de Alcázar de San Juan. Porque Josita Hernán, «estrella» fugaz, que desapareció del firmamento madrileño para aparecer en el de París, donde brilla, como brillara aquí, con luz propia, posee un molino manchego de su propiedad. Un molino que le fue regalado por el pueblo de Alcázar y que lleva el nombre de El Doncel; un molino que ella ha amueblado al estilo manchego y en el que todos los años, desde que lo posee, pasa unos días en compañía de sus padres.

Ahora Josita se encuentra en Madrid descansando después de unos días de gran ajetreo, puesto que aprovechó el comienzo de sus vacaciones para presentar aquí a la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París, del que ella es profesora. Primero fue el teatro Español, en función patrocinada por la Embajada de Francia, el Ministerio de Educación Nacional, la Dirección General de Relaciones Culturales y la de Cinematografía y Teatro; después fueron representaciones ante selectos

y reducidos círculos, como la Escuela Diplomática; por último, la anual comparecencia de la compañía en Alcázar de San Juan; el acompañar a sus alumnos en su peregrinaje cultural por Madrid y ciudades de los alrededores: Toledo, El Escorial...

Después de veinte películas como primera figura de pantalla Josita sigue enamorada, apasionadamente enamorada, del teatro.

—Debo y rindo —dice— inmensa gratitud al cine, que me dio holgura económica y popularidad; pero como actriz prefiero cien veces el teatro.

No hay que preguntar a Josita Hernán cuál fue su primera película pues todo el mundo recuerda su fulgurante éxito inicial en *La tonta del bote*; pero no todos saben que antes de ese salto al estrellato había hecho ya una fugacísima incursión por el mundo del cine. Era estudiante de bachillerato cuando sus padres la llevaron en un viaje a París. Visitaron los estudios de la Paramount y casualmente le surgió una oportunidad. Su padre se opuso a que aceptara porque temía que la vocación que la muchacha venía manifestando desde muy pequeña se despertase definitivamente y la apartara de las aulas. No se oponía el padre a que Josita fuese actriz; pero deseaba que antes preparara su porvenir por la vía universitaria. Las presiones de los amigos y de la propia Josita pudieron más, y así fue como apareció en *Melodías de Arrabal*, con Imperio Argentina y Carlos Gardel.

—Imperio era en la película profesora de teatro y yo una de sus alumnas. Cantaba aquello de...

Y con grata entonación repite en el jardín de Villa Josita aquella canción que no olvidará nunca, porque con ella se registraba su voz por primera vez en la banda sonora de una película. A pesar de todo, siguió estudiando; pero todavía, antes del éxito de *La tonta del bote*, había de tener un breve encuentro que llegaría a ser su gran vocación: el teatro. Don Eduardo Marquina era muy amigo de la casa, tanto que ella le llamó siempre, desde pequeñita, padrino, aunque no lo era. El propio don Eduardo vino a sonsacar a los padres, porque tenía un papel para el que cuadraba perfectamente «la chiquilla». Fue con *Una vez en Bagdad*. La vocación de Josita había encontrado su camino.

—El teatro es algo diferente, único. Te metes en el personaje como no puedes meterte en el cine. Aunque no estés en escena, sigues entre bastidores o en tu camerino, vestida y peinada como el personaje que encarnas, mientras cenas, generalmente en el camerino, entre la representación de tarde y de noche, sigues pensando con la mentalidad del personaje. El teatro es un todo homogéneo en el que participa incluso el público; es algo entero, completo, acabado indivisible, algo así como la célula biológica, el cine, en

cambio, es un conjunto de piezas, un puzle de fragmentos de la interpretación tomados por el orden que conviene a la producción, que suele ser absurdo en relación a la cronología de la trama, y unidos después en el montaje.

—¿Recuerdas tu última película?

—¡Claro! Fue *Un viaje de novios*, dirigida por Gonzalo Delgrás, con Rafael Durán y José Suárez. Por cierto, si no recuerdo mal, era la primera película de Suárez, que luego ha logrado cimentar buena fama.

—A raíz de este rodaje —prosigue— tuve que engordar por prescripción facultativa y quedé momentáneamente alejada de los estudios.

—¿Y a qué se debió esa prescripción?

—Me gusta mucho la equitación. Siempre que puedo monto mucho a caballo, y por aquella época me excedí. Tuve que ponerme a recuperar grasas a gran velocidad. Después de aquello vino lo de mi marcha a París.

En París, Josita no sólo es profesora [...], sino lectora de español designada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y profesora de nuestro idioma en la Escuela Superior del Ejército.

—¿Añoras tu época de «estrellato»?

—No; en absoluto. Estoy entregada a una vocación que siento apasionadamente; tengo a mi alcance el mejor teatro del mundo, porque allí pasan las mejores compañías de todas partes; vivo al día la más intensa actividad artística y soy considerada y querida como aquí... ¿Qué más puedo desear?

Josita Hernán, hija de militar, nació en Mahón y se crió en Toledo; quiere a Mahón, a Toledo y a Madrid, y adora Alcázar de San Juan, donde tiene su molino.

—No es casualidad —dice— que Cervantes eligiera la Mancha para cuna de Don Quijote.

Hasta el jardín de Villa Josita llega el cartero a interrumpir el diálogo. Le trae una postal que me muestra con orgullo. Viene de un pueblo de la Costa Brava gerundense, es de un comandante de Estado Mayor, alumno de la Escuela Superior de Guerra de París, y por tanto, alumno de Josita Hernán en el aprendizaje de nuestro idioma. En correcto castellano el comandante saluda en nombre propio y de su esposa a su profesora «desde un rincón de su hermoso y atrayente país»:

—¿Qué te parece?

—Que no es mal camino para querer a España empezar a conocerla a través de gentes como Josita Hernán.

**BELANGUER, Ángela, «El museo de Josita Hernán en la Ruta del Quijote»,  
Arriba, 22-X-1967, pág. 67.**

Hace poco tiempo, en estas mismas páginas de Larra, Juan Emilio Aragonés se ocupaba de Josita Hernán. Lo hacía con motivo de la representación que los alumnos del Conservatorio de Arte Dramático de París, y bajo su dirección, habían dado en el teatro Beatriz. Esta faceta de profesora es sólo una de las de Josita. Es una mujer llena de inteligencia, de cordialidad y de alegría de vivir.

—La calle más española de París— significaba un

Y su paso por Madrid, de vuelta de su molino El Doncel, charlamos con ella,

—¿De qué quieres que hablemos primero?

—Me da igual, pero para empezar con algo muy agradable podríamos hablar de mi molino, De «mi» Alcázar de San Juan; de Aldonza, mi borriquilla. Me es tan grato que pasaría horas y horas hablando de eso.

—¿Cómo se te ocurrió comprar El Doncel?

—No lo compré. Me lo regaló Alcázar. En una de mis *tournées*, cuando vi los molinos medio derruidos, pregunté qué posibilidades había de reconstruirlos. El alcalde de Alcázar me sugirió traer al año siguiente a los chicos nuevamente a actuar, y que entonces podríamos llegar a un acuerdo. Imagínate mi emoción cuando al terminar la representación me entregaron la llave y el molino restaurado.

—¿Eres una enamorada de La Mancha, no?

—Totalmente. De su tierra roja, y sin montañas, de su luz especial, de su pan, de su queso, de su vino. Sus tierras de pan llevar son un recreo para la vista desde el altozano en que están los molinos. Sus noches..., bueno, sus noches son inenarrables.

Pero no es cierto, se pueden narrar, Josita lo hace con una poesía que lamento no poder transcribir porque no son las palabras, es el tono de la voz, la expresión. Lo que dice y cómo lo dice. Pero la hago regresar de El Doncel a París.

—Háblame de tus giras teatrales por España.

—Llevo el teatro, en compañía de los alumnos que han aprobado el curso, a pueblos pequeños, pequeñísimos. Y casi siempre teatro español —salvo alguna excepción, como *Escenas de teatro comparado*—, Alarcón, Vélez de Guevara, Lorca, Jardiel Poncela, Arniches...

—¿En qué condiciones las realizas?

—Me alegro que preguntes esto. En años anteriores tuve una subvención del Ministerio de Información y Turismo. Este, no, y me ha costado la broma más de cuarenta

mil pesetas. El Gobierno francés les paga a los chicos el viaje de ida y vuelta, pero salvo algunas ayudas —en Toledo, por ejemplo, que se portaron francamente bien y nos alojaron tres días, y el SUT, que nos subvencionó cuatro—, todo lo demás ha ido a mi cargo. Y calcula, veintiún días, diez personas jóvenes y actuando...

Dejamos el tema, pero ahí queda. Esta mujer, auténtica embajadora de España en Francia, pesa sus apuros para cumplir su misión. Pero lo hace con optimismo.

—¿Añoras tu época de actriz?

—No; sinceramente, no. Si acaso, el teatro alguna vez, y por eso interpreto pequeños papelitos con mis alumnos.

—¿Cuál de tus interpretaciones recuerdas más?

—En teatro, Elisa de *Pigmalión*. Y mis papeles en *Retazo*, de Darío Niccodemi, y *Amo a una actriz*, de Ladislao Fedor. De cine recuerdo con mucho cariño *El viaje de novios*, de la Pardo Bazán. A este último le agradezco lo que me ha dado, pero no lo añoro.

Josita, este verano, además de pasar unos días de descanso en su molino, de dar representaciones por esos pueblos de Dios, aún tuvo tiempo para hacer una escapadita ahí al lado: Egipto. En *Gran Mundo* —revista de la que ella es corresponsal en París— cuenta sus impresiones de este viaje. Además de las clásicas fotos en camello se ha traído de las faraónicas tierras un montón de recuerdos. Su casa es una especie de pequeño museo de diversas cosas, todas interesantes, que sería largo enumerar.

—¿Eres supersticiosa?

—Cuando razono, no.

—Y volviendo al teatro, ¿qué piensas de Arrabal?

—En principio, no me gusta Arrabal. Su éxito, indiscutible en algunas obras, en algunas un poco de «bluff». Te puedo decir que cuando se estrenó *El laberinto*, no en un teatro de París, como dijo en *ABC*, sino en la Casa de la Cultura de Vincennes, éramos cuarenta personas. Pero a los tres días estuvo uno de mis alumnos y había ¡trece espectadores! La mayoría de las cosas que hace son de mal gusto, sus obras lo mismo. Pero se le podría soportar si estuviera avalado por una buena prosa o poesía.

—¿Qué opinas del incidente en que se ha visto envuelto en nuestro país?

—No me merece opinión. Sólo creo que sigue su trayectoria de mal gusto en todo.

—¿Cómo empezó tu trabajo en el Conservatorio?

–Yo fui para unos cursos de dirección, y durante mi estancia allí se formó la Cátedra de Lengua Española. Me la ofrecieron, y ahí me tienes. Es un trabajo que hago con mucho cariño y dedicación, pero que me ha compensado el esfuerzo.

–¿Tu mayor satisfacción?

–Que chicos y chicas que han sido mis discípulos, que se han formado en mis clases, cuando llegan a ser figuras del cine, del teatro o de la televisión, y por su trabajo tienen que venir a España para cumplir contratos, la conocen y la quieren, y recuerdan que fu su profesora del Conservatorio quien les enseñó a amarla, no sólo de lejos, sino en nuestro mismo suelo. Y esta experiencia ya la he tenido.

–¿Tu mayor deseo?

–Crear un buen Museo en la ruta del Quijote. Ya lo he iniciado, pero cuento con poco tiempo para dedicarle. De todas maneras, me lo he tomado muy en serio y espero conseguirlo.

–Pregunta obligada: ¿tu *hobby*?

–Realizar *collages*. Mira este: *Las lagunas de Ruidera*. Este otro: *La quimera del oro*. Y aquí, dos Vírgenes. La corona de la más pequeña está hecha con el recorte de un tiro en un escaparte de Dallas.

Y, efectivamente, estos cuadros, que se realizan con retazos de papel magníficamente combinados, tienen un color y una expresión extraordinarios. Los dos primeros medirán un metro por sesenta centímetros. Pero, aunque ella no lo cita, también ha escrito libros. Que yo recuerde, *Sirenita, yo*, libro de poemas. Novela, *Una muchacha bajo las estrellas*, un libro sobre costumbres marroquíes y un libro sobre moda, belleza. Y hablando de libros, en su casa hay uno que data de 1646. Mide unos sesenta por cuarenta centímetros. Es una verdadera joya.

Y esta es Josita Hernán. A grandes trazos, grandes pinceladas, sin el detalle de sus collages. En su labor diaria enseña español a futuros actores, a militares hechos y derechos les da clase de lexicografía bélica –¡tan difícil! –, también en español. Y, a chicos y chicas de todas las edades, Gramática española y francesa. Pero da una clase en común a todos ellos: Humanidad. Esa humanidad que en Josita es una segunda naturaleza, es su naturaleza misma.

**«Letras y arte. El libro del buen amor será llevado al cine. Será interpretada la película por Josita Hernán», *Lanza*, 17-XI-1974, pág. 6.**

Hay algo que agrada en Josita Hernán, que no es sólo el recuerdo de aquellos tiempos, de aquellas películas, porque ni aquellos tiempos pasados ni aquellas películas –muchas de ellas olvidadas ya– fueron mejores. Quedan grabados tan sólo títulos, secuencias, imágenes. Tanto de la actriz como de los filmes. Y esto para los que han cubierto la etapa de los cuarenta, porque para los más jóvenes el nombre de Josita Hernán deberá ser cuestionado a los padres para que le aclaren... Hay algo, pues, y bien actual, que agrada en Josita Hernán. Su ternura. Una ternura que supera su educación, sus maneras, que son exquisitas. Una ternura que la envuelve como un halo, no sólo al dirigirse a los demás con la palabra, sino al estar con los demás con el gesto, el guiño, la mirada o la sonrisa. Para los lectores jóvenes. Nota: Josita Hernán: fue la gran vedette de la época del cine de los cuarenta a los cincuenta, sobre todo. Una damita joven, dicho sea, en el argot profesional del teatro, con encanto; linda, que no guapa; simpática al ciento por ciento y con grandes dotes de comediante. Formó popularísima pareja en muchos filmes con Rafael Durán; levantada ceja, mirada dura, sonrisa irónica y actor de no grandes fustes. Para los lectores menos jóvenes. Nota: Josita está ahora en una edad que no importa, en un momento que o importa, pero sigue teniendo ternura, simpatía, educación y demás adjetivaciones repartidas en líneas anteriores.

Josita, hoy.

Y ahora, la noticia: Josita Hernán ha vuelo al cine. Ya era hora que el reportero diera la noticia; pero si ella ha tardado veinte años en volver a filmar, tampoco es punible que uno se retase. Está rodando la versión cinematográfica de *El libro del buen amor*, del arcipreste de Hita, don Juan Ruiz.

–Mi vuelta ha sido una cosa sencillísima. Como sencillo es el guion, pero pleno de matices. Todo tan hondo, tan verdad. No ha sido una sorpresa, porque nada más hablar con el director me di cuenta de que era una persona con un corazón como una casa y una gran sensibilidad. En mi vida he leído muchos guiones, y esta versión del libro de Juan Ruiz me impresionó por su calidad, por su nobleza de tratamiento. Me ha hecho muy feliz esta vuelta mía al cine después de tanto tiempo...

–Nostalgia de otrora...

–No, por Dios. Yo tengo un carácter alegre y optimista siempre. Vivo plenamente feliz. Mis clases en París me ocupan mucho tiempo. No tengo derecho a creer que lo de antes fuera mejor: fue una etapa sensacional, desde luego, porque yo siempre he tenido

mucha suerte. Mis padres fueron para mí una gloria; mis hermanos son fabulosos... En todo me han ayudado, en todo me han ofrecido apoyo, comprensión, ¿Cómo voy a creer que fueran tiempos mejores o a tener nostalgia de ellos? Los recuerdo con infinito cariño, bien es cierto, pero también me encuentro muy bien. Llevo diecisiete años en París, todos los años vengo.

—¿Cuál fue tu última película?

—Se llamó *Un viaje de novios*, basada en la novela de la Pardo Bazán. La dirigió Gonzalo Delgrás, el director que hiciera mi primera y última película, porque la primera fue *La tonta del bote*. ¿Por qué no le han dado a este hombre lo que ha merecido? Era una gran persona, un hombre muy preparado.

—Parece como que la nostalgia al nombrar pasadas cosas nos ronda de nuevo, pero quiero suponer mal...

—No, lo que ocurre es que cuando casi han pasado veinte años, hace que todo torne una dimensión distinta. Los años importan depende para qué. Por ejemplo, el yo pensar volver al cine tenía que ser con una cosa así. Lo demás que me han ofrecido en ocasiones no me ha interesado. Pasada ya la frontera esa en la que se pueden hacer damas o mamás más o menos jóvenes, en fin, pues era muy difícil encontrar algo que me embalara, hasta esta. Y mi trabajo docente que me ocupa tanto... Mi cátedra en el Conservatorio de París, soy profesora en la Escuela Superior de Guerra, y todo ello me hizo dudar, pero pedí permiso y aquí estoy rodando. Hoy, por ejemplo, he tomado el avión en París a las ocho menos diez de la mañana, estoy fatigadísima, tendré que rodar y tratar sin embargo de estar en Francia los días hábiles para impartir más clases.

Josita Hernán habla y habla. Pero lo hace, independientemente de esa ternura, ya con una voz dulce y suave. Habla quedo, per vivazmente. En un ¿paso? Donde gritamos hasta la ronquera, escuchar a Josita es un placer casi de museo. Charla de sus alumnos franceses, recuerda con cariños a sus compañeros de antes, narra alguna que otra anécdota...



### ANEXO III: crítica teatral de Josita Hernán

**HERNÁN, Josita, «Fontalba. Debut de la Compañía Rivero de Rosas», *La Correspondencia militar*, 5-IV-1931, pág. 4.**

Con la obra *Topaze* de Marcel Pagnol traducida por Martínez Sierra con el título de *Topacio* se ha presentado esta notabilísima compañía de comedias que dirige Rosas.

La obra que ya conocimos cuando nos la presentó Karsenty en una de sus interesantes *tournées*, ha vuelto –como entonces– a deleitarnos. Conserva –su traducción es impecable– toda la ironía y toda la gracia del original.

El maestro de escuela honrado y trabajador que enamorado de la hija del director del colegio, la pide en matrimonio negándole el padre de ella porque Topacio, el hombre recto no puede ofrecer más que su honradez y echándolo a la calle, que se ve director de una agencia en la que se gestionan negocios de dudosa índole y que cuando se percata es tarde para retroceder y en una escena muy espiritual y graciosa anuncia a Susana y a su amante la decisión de quedarse él con todo, por aquello de que quien roba a un ladrón..., ha sido magistralmente interpretado por Enrique de Rosas, que dio suaves matices a su papel y fue muy aplaudido. Esta escena y la del diálogo de Tomás el antiguo compañero de Topacio y éste en que aquel le reprocha su vida, fueron las que más aplausos levantaron en la sala llena de un numeroso público que salió muy satisfecho del espectáculo.

De la traducción ya hemos dicho que es todo lo pulcra, fiel y exacta que un escritor como Martínez Sierra puede esperarse.

Se distinguieron en la interpretación, además de Enrique de Rosas, la señorita Rivera muy elegante y simpática, Ida Delmas, en la mecanógrafa desenvuelta y graciosa, Garrutti y Martínez aplaudido en un mutis.

**HERNÁN, Josita, «Comedia. “Margarita, Armando y su padre”», *La Correspondencia militar*, 18-IV-1931, pág. 3.**

Jardiel Poncela, el gracioso humorista, nos ha presentado en el Teatro de la Comedia una obra que gustó al público y que creemos durará en el cartel. Tiene para ello todo lo necesario: alegría, en el diálogo, vivacidad en las escenas, y, por encima de lo expresado, un chaparrón de chistes buenos y malos. El argumento, sencillo y nuevo, es a veces irónico, a veces un poco absurdo. En la obra hay tipos perfectamente encontrados, como el de Julia, el ama de llaves que se vuelve loca por los novelones; Antoñito, figura que estuvo muy conseguida por Azaña, y Margarita, que es una mujer y no un muñeco:

vive y siente y nos inunda de realidad. Quizás sea este el personaje más certero de la obra; digamos, en honor de la verdad, que a darle esta apariencia contribuyó muchísimo el arte y la gracia de la bella actriz Milagritos Leal.

Luisita Noriega, muy elegante, así como la Donnay, se destacaron mucho.

De ellos, Soler Mari y Zorrilla estuvieron muy bien. Se aplaudió en el cuarto acto una decoración de Burmann. El telón se alzó varias veces al finalizar cada acto en honor de Poncela y sus intérpretes.

**HERNÁN, Josita, «Alkázar. “L’ennemie”», *La Correspondencia militar*, 30-IV-1931, pág. 4.**

La enemiga, la eterna enemiga fue, ha sido y será siempre la mujer.

Esta es una conclusión que hemos sacado de la obra modernísima de que nos ocupamos. Su autor es Antoine, hijo del célebre fundador del Teatro Libre.

En un cementerio empieza la acción y allí conversan los muertos. Allí hay un marino a quien el amor romántico que ella le inspiraba mató un día pues le hizo buscar en el suicidio el consuelo a su vida rota; allí el ricacho que la cegó con su oro que la hizo su mujer y que fue abandonado por «ella» y que murió de una congestión cuando arrepentida de su falta volvía a él, y el amante a quien su exceso de amor consumió también.

Tiene la obra agradable comicidad y visión humana de las cosas Y de los sentimientos.

La mujer fue admirablemente interpretada por Madame Silvie que primero es una mujercita dulce y suave, pero con la feminidad que gesta su obra, experta en disimules, caprichosa y temible luego, apasionada y felina más tarde y mujer a secas, con toda la belleza del concepto, porque además es madre, al final.

André Suize en la hija deportiva y moderna Scott y Bosc y los demás intérpretes a la altura a que nos tienen acostumbrados los artistas que nos trae Karsenty. *La mise en scène* muy cuidada: y con detalles de mucho gusto.

En suma: una graciosa comedia psicológica agradablemente condimentada de músicas en los entre cuadros siguiendo distintas, según la época. Ohé, ohé, el vals *nesitations* y los primeros tangos. Unos estupendos actores, maestros en la naturalidad y en los gestos y una presentación fastuosa.

Con esto ya he dicho que el éxito fue rotundo.

**HERNÁN, Josita, «Español. Despedida de la compañía Guerrero-Mendoza y beneficio de María Guerrero», *La Correspondencia militar*, 22-V-1931, pág. 4.**

La obra que escogió María Guerrero para su beneficio no puede adaptarse mejor a su temperamento dramático. Fue *La ráfaga*, de Berstein, que ya conocíamos y que es del mismo corte amargo y crudo de *Mélo*, *Le Venin*, etc.

Un temperamento de mujer fuerte, apasionada y suave a la vez que vivió la ilustre actriz.

En el segundo entreacto se llenó el escenario de flores entre las que destacaba una magnífica canastilla regalo del alcalde de Madrid que es un admirador de esta simpática pareja que ostenta con gallardía unos nombres tan difíciles de llevar.

Pero volvamos a la obra. En el segundo acto, que es el más duramente dramático, el entusiasmo se desbordó y el telón se alzó un sin fin de veces en honor de la beneficiada.

Fernando Díaz de Mendoza, que dio vida a su papel, y Fuentes, tan admirable como siempre coadyuvaron muy eficazmente al éxito rotundo de la obra.

En suma, una noche muy agradable para los que tuvimos la suerte de asistir al Español.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 385, 10-IV-1962, s. pág.**

Al comenzar estas líneas he de hacer un trabajo de selección y de síntesis. Ha sido una quincena tan repleta de cosas interesantes que cuesta trabajo desechar algunas, porque a veces no se trata de su importancia artística o social, sino de su peculiaridad parisiense. Con frecuencia es más importante el comentario sobre un *clochard* que sobre un príncipe a la hora de reflejar fielmente el pulso acalenturado de París.

Sin ningún género de duda, elijo como primordial el Día Mundial del Teatro. Y no es que «arrime el ascua a la sardina» de mi vocación, sino que ha tenido una repercusión realmente importante. Tuvo lugar la reunión de actores del Mundo en el Teatro Sarah Bernard. España nos envió a Nuria Espert, elegantísima, seguramente la más elegante actriz de las que desfilaron por el escenario, con un vestido de línea griega que deja muy bien el pabellón de la costura española. Leyó en un gracioso francés unas cuartillas sobre Lorca. Lástima que como muestra de nuestro arte dramático no se hiciera algo de Calderón, ni de Lope, ni de Tirso, ni de Moreto, ni de Vélez de Guevara, ni de «los dos» Rojas, el de La Celestina y el otro..., sino una mediocre exhibición de flamenco. Actuó Constance Bennett, con gafas, sin ocultar ni su edad ni su personalidad arrolladora; actuó Gassman de un modo brillantísimo en una preciosa escena de Pirandello: *La flor en*

la boca; un actor inglés dijo irreprochablemente trozos de Shakespeare de *El arte de interpretar...*, y, en fin, el teatro griego puso en escena *Las fenicias*, de Eurípides, de la que no importó no comprender nada (no sé griego ni siquiera en sentido figurado), porque la plástica de los movimientos, las ondulaciones del coro, la musicalidad de sus intervenciones enlazando las voces, en una progresión de volumen, la belleza de las actitudes, la perfección del juego de luces y sombras, era un regalo para los ojos y los oídos.

Fue el espectáculo una contemplación de grandeza y una materialización de la fatalidad. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 394, 25-X-1962, s. pág.**

En el Teatro de l'Etoile y patrocinado por S. E. el Embajador de España en París, conde de Motrico y el señor Taittinger –Presidente del consejo municipal de París– tuvo lugar una «gala» de danza a beneficio de los siniestrados de Cataluña. La compañía de *ballets* parisienses Miskovitch presentó un espectáculo cuidado y grato en el que descollaron los *arabesques* y el *pas de six* impecablemente interpretados, sobre todo por un español; Ramón Solé quien, con sus compañeros hizo una colecta en el entreacto.

–Soy Leridano, de Tárrega, así es que esta noche he puesto mi corazón en el baile... El arte siempre debe estar al servicio de la bondad.

¡Bien por Ramón Solé y sus compañeros!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núms. 398-399, enero de 1963, s. pág.**

Nadie como los esclavos para conseguir la perfección en el baile. En el Palacio de los Deportes se ha presentado la célebre compañía de Moisseiev. Danzas *kalmucks* (en las que los bailarines dan lentos, asombrosos saltos de dos metros, danzas populares, marineras...

Un asombro y una demostración de hasta qué grado insospechado puede llegar la técnica. Pero el verdadero éxito de la compañía lo logran... ¡con una deliciosa caricatura de rock americano! Algo realmente sensacional. Pantalones, jersey a rayas, camisolas de colorines... Un aire de locura corre por el escenario. No parecen rusos, no parecen los mismos bailarines que acaban de interpretar la danza guerrera de las espadas. Me aseguran que el embajador de los Estados Unidos se rio mucho al ver a su pueblo y a su juventud caricaturizada.

A pesar de todo –ha dicho una de las primeras bailarinas– si no viviéramos en Rusia sólo podríamos amoldarnos a vivir en América. En el fondo, son los dos países que más se parecen.

Si en los rusos es el triunfo de la técnica y la perfección por el trabajo que se adivina encarnizado, tenaz, incansable, en estas danzas lo importante es la fuerza de expresión –un poco anárquica– desbordada.

Los ballets de Fodeba llevan al escenario toda la pureza de las leyendas milenarias, los ritos sagrados, los maleficios, las hechicerías. También hay en todos ellos un aliento de bondad. Siempre triunfa la justicia y la bondad. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 401, marzo de 1963, s. pág.**

¡Obras españolas! ¡Obras españolas!... En el Odeón, *Divinas palabras*, de Valle-Inclán. Crítica muy dividida. El «Enrique Llovet» de París Jean Jacques Gautier, de *Le Figaro*, la pone verde. Creo que el programa despista al espectador. En una amplia nota pretende buscar una segunda intención oculta en cada personaje, en cada situación, que seguramente jamás estuvo en el ánimo del autor. Don Ramón María escribió –como es la obligación en todo literato– un mundo visto a través de su genio. Un mundo estancado, avaricioso, sin valores morales aparentes, de su Galicia natal, con pasiones primitivas... Vi la obra en Madrid, y he sentido gran orgullo, porque, aunque aquí han aquilatado al máximo el realismo (hasta el extremo de dejar, en la escena de la lapidación, a Catherine Sauvage con el busto totalmente desnudo), nuestra Nati Mistral, sin extremos innecesarios, estuvo infinitamente superior en su interpretación, como Dicenta, y en general, como todos los que la representaron en Madrid.

*Luces de bohemia*, del mismo autor, en el T.N.P. (Teatro Nacional Popular), en el Palacio Chaillot. Confieso honradamente que aún no la he visto. Ha tenido muy buena prensa, y los críticos han señalado el acierto de ese personaje, Max, poeta, loco, ciego y pobre, en quien quieren ver la propia imagen del autor...

Es interesante esta revisión de nuestros valores. Yo quisiera que se diera a conocer aquí seriamente la obra de los «últimos», desde Buero a Olmo, pasando por Mihura y López Rubio..., para que el ingenuo –en la más respetable acepción de la palabra– y honesto público francés no siga en el error de creer en un estancamiento que viene desde nuestro llorado Federico.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 405, septiembre de 1963, s. pág.**

¿Cuándo un empresario español – Conrado Blanco ¿por qué no tú? – se decide a llevar a Madrid al mimo Marcel Marceau?

Acabo de ver uno de los espectáculos más impresionante de todos los tiempos y confieso que nunca acabo de rectificar. Siempre he sostenido que las palabras eran el 95 por 100 del teatro... Marceau me ha demostrado que se puede hacer teatro perfecto... mudo. La ternura, el drama, la poesía... todo lo expresa de forma sobrecogedora con sencillos procedimientos y durante tres horas nos entretiene y nos fascina sólo con su arte personalísimo. Madrid tiene derecho a conocer este espectáculo.

Cuando iba a cerrar mi artículo recibo la llamada telefónica de Lenny Escudero:

¿Sabe que Alberto Puig, el magnate catalán mecenas de gitanos quiere crear un espectáculo de la envergadura de los Ballets rusos de Diaghiler? Ya está al habla con mi tío, Vicente Amaya, con la Chunga...va hacer los decorados Manuel Viola el pintor abstracto más conocido en Francia... Por si le interesa.

¡Claro que me interesa!

Y seguramente a los lectores de GRAN MUNDO también.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 406, octubre de 1963, s. pág.**

Una Obra de Graham Greene: *El paria*, en la que nos refiere la búsqueda de un hombre en su pasado. Se trata del hijo de un ateo que pretendió que su hijo lo fuese también. A los catorce años, el chiquillo desesperado y sin asideros morales se suicida colgándose en un cuartucho en el que se guardan los aperos del jardín... pero, su tío, sacerdote, llega corriendo y al verle muerto, reza con una fe infinita: «Señor. Devuélvemelo a cambio de lo que más quiero en el mundo, de mi fe» ... y Dios escucha. El chico resucita y se aleja de aquella casa, el sacerdote también... sin fe. Poco a poco se convierte en un borracho, aunque cumple en su parroquia, dice sus sermones –sin creer en ellos– administra los sacramentos, hasta que cada noche vuelve a su vicio...

El muchacho, ya un hombre, regresa un día a la casa, quisiera recordar algo que le atormenta, algo desesperante que le acucia y le hace desgraciado. La obra comienza en este momento. Cuando el nuevo Lázaro llega a la búsqueda de algo que parece faltarle y que le ahoga. Poco a poco, como en una encuesta policíaca va sabiendo la verdad. Y la

obra acaba con una escena extraordinaria en la que el sobrino, le refiere a su tío el porqué de su falta de fe, un porqué que el mismo sacerdote había olvidado.

(Obra para mentes muy formadas, pero, que deja impresión) ¡Qué autor Graham Greene! Y qué dirección la de M. Mercure y qué interpretación la de Guelín, la de Gaby Morlay... y sobre todo la Jean Roger. Caussimon en su papel de cura borracho con todo lo que, de desesperación resignada, de abyecta e irremisible tristeza puede contener su difícil personaje. ¡Qué maravillosa noche para un aficionado al teatro!

#### Mathurins

*El hijo de nadie* de Montherlant, a pesar de una crítica muy dura, a pesar de que la opinión general es la de que Montherlant «está bien para obras de época», a pesar de que «nadie lo creía posible» la comedia estrenada en el Teatro de Mathurins está teniendo un éxito extraordinario ¿por qué? El tema es el del padre frente al hijo. Y con todo lo falso que es el personaje central, con el peso de un lenguaje artificioso, con todo... tiene un no sé qué, que es lo que en último extremo gusta al buen público honrado y de cultura media. El teatro está totalmente lleno a diario.

#### Champs Elysées

Apenas disipado el eco de los fandangos y las zambras, vuelven a escucharse en este teatro, las ovaciones cerradas, los entusiásticos «bravos» con que cada noche es acogida la presencia de ese fenómeno que es Maurice Chevalier. Maurice tan representativo de París como la Torre Eiffel... de la que es contemporáneo (los dos nacieron en 1888 –es decir, que ambos tienen 75 años–) aparece con su traje impecable, su sombrero de paja, su sonrisa abierta, su picardía, su malicia bondadosa y los viejos que recuerdan y los jóvenes que han oído, se sienten llenos de una ternura especial. Maurice canta –nunca tuvo voz– dice, baila, habla con el mundo de su época, con los espectadores, con el aire, y suspira cuando recoge, ágilmente, del suelo, la rosa que una jovencita le ha echado... la mira, le sonríe y dice un:

–¡Hélas!

Lleno de nostalgia y de simpatía. Sí, creo que Maurice triunfó sobre todo por su simpatía. Lo cierto es que este hombre, con 75 años, consigue un triunfo, no tan ruidoso como el de los «z'idoles» de que hablé antes, pero, sí más profundamente cimentado y sólido. Ahora acaba de publicar un libro –uno más– con sus memorias de los últimos años: *Mes 75 Bérge*s. En el habla de todos y de todas sin amargura, sin críticas,

graciosamente, picarescamente... con una picaresca de Menilmontant... del año 900, es decir, con una deliciosa ingenuidad. Sí Maurice debe ser un hombre bueno. Creo firmemente que esa es también una de las razones de su triunfo. Porque yo creo en la bondad como arma de lucha. Esa, y naturalmente su personalidad arrolladora.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 408, diciembre de 1963, s. pág.**

Se trata de la obra de Lauro Olmo [*La camisa*]. Espléndidamente interpretada por el TEU de San Sebastián, bajo la dirección de una joven promesa del arte escénico; Jaime Azpilicueta.

Todos estuvieron perfectos en sus respectivos papeles, pero me impresionó el protagonista, un gran actor... que además era el sosias de Luisito Prendes en los tiempos heroicos en que Luisito y yo trabajábamos para Cifesa e hicimos juntos aquella serie de películas: *Mi enemigo y yo*, *Una chica de opereta*, etcétera, ¿allá por el año 46!... Su mismo gesto, su misma voz... y lo que es más difícil, su misma excepcional calidad de actor.

¡Me rejuveneció y me dio alegría! En distintas representaciones, todas ellas en el teatro de la Ciudad Universitaria, sin concha, se dio a conocer un par de obras realmente interesantes: *La epidemia*, de corte típicamente lonesquiano, y *Futbol*, la primera de Leopoldo M. Fresno y la segunda de José María Bellido. Un triunfo todas ellas.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 412, abril de 1964, s. pág.**

Acabo de regresar del Palais de Chaillot, en donde el Teatro Nacional Popular presenta los ballets de Roland Petit, con la estrella Zizi Jeanmaire. En la sala no cabía un alfiler y el público aclamó a los artistas con una pasión y un entusiasmo envidiables...

Zizi Jeanmaire canta de un modo directo, entregándose, moviéndose y moviendo sobre sobre todo sus piernas, que muchos críticos han comparado con las de Mistinguett... y baila, todo ello con seguridad, con gracia, casi con insolencia, abriendo una enorme sonrisa como para tragarse al público.

Todo ese movimiento, las caderas finas, las rodillas agudas, dobladas, es sin duda de un gran efecto... pero creo que en Zizi Jeanmaire hay una artista mucho más profunda y auténtica.

La primera parte consta de una *suite* dedicada a España: *La silla* (en español en el programa). Creo que debe ser difícil para un público francés percibir el trasfondo



alambicado, caricaturizado, del baile. Roland Petit ha debido pasarse muchas horas en un *colmao* y en una plaza de toros. Y luego ha «recreado lo visto».

Su espectáculo me resulta familiar: es que lo he soñado muchas veces, porque sí; es como una floración onírica nacida de las raíces de nuestro flamenco, de nuestras corridas.

Aun discutible, no le podemos regatear la gratitud de no haber sacado toreros a escena. Ni gitanas. Ni colorines.

Y Zizi Jeanmaire es exactamente el golfillo, el muletilla, el adolescente matador de toros, que comienza jugando con «la silla» y acaba muriendo entre las astas de un toro bravo; pero también tierno, acongojado y «que no comprende».

Entre plumas, con sus medias negras, parece un insecto de largas patas movibles. Cantando tiene un encanto popular muy elaborado...pero sin tacones, con unas mallas grises y un jersey del mismo color, con la roja capa entre las manos, es cuando nos da la medida de su talento.

Ha nacido una artista

El título que antecede no es del todo exacto. Más bien debería decir que el público ha reconocido como a tal a una muchacha. Porque la artista ya estaba hecha. Se trata de Michelle André. Una alumna del Conservatorio que, según Eduardo Raboso, el cosechero de Alcázar de San Juan, es la segunda edición, perfeccionada, de Vivian Leight. Michelle estuvo en España y actuó en español y en francés en el Teatro Español...y allí estrenó, con un grupo de compañeros, una obra de Roger Ferdinand, llena de sensibilidad y de gracia hábilmente combinadas: *La Foire aux sentiments*.

Hoy esa obra ha entrado en el repertorio de la comedia francesa y Michelle vuelve a interpretar el mismo papel con un éxito excepcional de crítica.

He ido a verla. Se acuerda de todos los amigos que dejó allá, durante aquella breve gira.

¡La primera buena crítica que tuve en esta obra la conseguí en Madrid! ¡Nunca podré olvidarlo!

Me enseña un banderín alcazareño que tiene en su camarín y marcha a escena a llorar al novio perdido...momentáneamente.

[...] Los alumnos del Liceo Español de París festejaron su patrón, Santo Tomás de Aquino, y pusieron en escena el cuento de Valle-Inclán *La cabeza del dragón*, con

fondos musicales y una escenografía hecha por los mismos discípulos bajo la dirección del profesor de dibujo Ramiro Ramos. El vestuario, vistosísimo, fue confeccionado por las muchachas en la clase de Corte y Confección, que dirige Aurora Corona, de las clases de hogar. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 413, mayo de 1964, s. pág.**

El Teatro de las Naciones comenzó su brillante temporada. Cada año Planson trae lo más interesante espectáculos del mundo. Esta vez con un denominador casi común: la obra de Shakespeare, como homenaje al más genial de los escritores del mundo, en el cuarto centenario de su nacimiento.

Así hemos visto la serie de sus «Enriques» y sus «Ricardos» por diversas compañías de varias naciones, desde la inglesa, que nos dio *El sueño de una noche de verano* con una gran dignidad, a la alemana de Louis Schwartz, que presentó *Enrique V* con trajes actuales, con arzobispos que juegan al golf, con mecanógrafas y micrófonos y canciones de Dalida, y en la que los caballeros franceses combaten con cotas de malla y los británicos lo hacen ¡con pantalón corto y casco colonial! (Hay quien ha visto en ello una alusión despectiva al «atraso del ejército francés».

Si señalo como curiosidad esta representación, no lo hago en absoluto porque esté conforme con ella. El espíritu del gran escritor de Stralfordon-Avon se traiciona a cada paso.

Ricardo II, en cambio, representa toda la grandiosidad del texto, a cuyo servicio ha hecho una dirección escénica, llena de dignidad, Henriz Szletyski. Esta obra fue presentada por el conjunto polaco del Teatro Nacional de Varsovia, que además debía ofrecernos la más agradable sorpresa: un auto sacramental: *Historia de la gloriosa resurrección de Nuestro señor*.

Una serie de monaguillos, de seis a doce años, trepa al tejado de una granja aldeana, formando un friso vivo y fresco. Los muchachos, desde arriba, siguen la acción, comentan, se ríen, se apasionan en la lucha de Jesús contra Lucifer y, sobre todo, cantan unos coros llenos de encanto.

El «misterio» medioeval se desenvuelve sencillo, sin olvidar que lo recoge un espectador del siglo xx, que se convierte también un poco en niño y siente ternura por los personajes de la acción, por todos los personajes, incluso por los diablos vencidos, y agradece al autor —que fue pasionista en el convento de Czestochowa— su generosidad para con ellos, haciéndoles que disfruten también con la resurrección del Señor.

Un aliento puro, una interpretación que yo calificaría de fragante, unos decorados encantadores y, sobre todo ello, la gracia de esa serie de chicos con deliciosas intervenciones corales y reacciones de auténticos niños ante algo apasionante: He aquí el conjunto.

¡Bravo por Djemek, el director del Teatro Nacional de Varsovia, por los intérpretes todos –con caligrafía difíciles–, por el decorador Andres Stopka!... ¡Y bravo también por Planson, que este año ofrece el concurso de 17 naciones, con 21 compañías dramáticas, líricas y «tradicionales» (como las de Mali, la India, Cuba, Cambridge, etc.), y veinte representaciones dedicadas a Shakespeare!

Pero, de todo lo que he visto hasta ahora: Holanda, con una obra de Herman Heyermans, mitad realista, mitad poética: Yugoslavia, con *La revelación*, interpretada genialmente; Inglaterra y Alemania, de las que ya he hablado; Polonia ha sido la de verdad me ha emocionado.

Claro, no se puede comparar todo esto al espectáculo *La Perrichola* de Juan Ignacio Luca de Tena, con música de Moraleda, dirigido por Luis Escobar, aunque también constituyó un triunfo, porque ha sido una buena sorpresa para algunos espectadores ingenuos ver una obra ligera, picante, en la que nuestra deliciosa y gran Nati Mistral muestra su perfección física con generosidad. El tema de la comedia es muy conocido aquí, ya que Prosper Merimée escribió sobre una *Carroza del Santísimo Sacramento*, que es del repertorio de la comedia francesa. Yo la he visto interpretada por varias actrices eminentes, entre ellas la española María Casares, ilustre trágica a la que no «iba» nada el papel de Micaela la Perrichola. Nati las superó a todas en cuanto a gracia, intención, picardía y encanto femenino, y por supuesto, por sus condiciones de cantante.

Ella y Canales obtuvieron elogios unánimes de la prensa.

Ya he dicho que el tema es muy conocido. Luca de Tena lo trata con desenfado, con ingenio, con extraordinaria habilidad subrayada por la música –muy agradable– y la inteligente dirección.

En el estreno (que empezó con casi tres cuartos de hora de retraso, tras unas divertidas palabras en perfecto francés ceceante, pronunciadas por Escobar sobre la «puntualidad española») se oyeron muchos «bravos» y atronadores aplausos.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núms. 414-415, junio-julio de 1964, s. pág.**

Una experiencia importante, ambiciosa, la de Mimo Marceau al llevar a escena una adaptación inteligente del Don Juan de Tirso hecha por André Laszlo...

Pero la suerte no ha sonreído al genial artista. Si su obra ha sido presentada e interpretada con cuidadosa meticulosidad, si su compañía se enriqueció con la colaboración de Rosenda Monteros, de Lelé de Triana, de Diego Cristián..., si la *mise en scène* ha sido fastuosa y de buen gusto, ¿Qué es lo que falla en el conjunto?... Creo que el público. Un público que busca en Marceau al continuador y renovador de Charlot no a un artista que ofrece un espectáculo extraño: un drama... silencioso. Un drama en el que el gesto sustituye al «gesto y a la palabra», en el que el actor no refiere una anécdota, sino que vive su personaje hasta el final. Yo debo agradecer el respeto con que trata a nuestra figura universal... y eso creo que debería hacer la experiencia de traer su compañía a España. Me gustaría ver la reacción de un público español ante su estupendo «mimodrama».

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 418, diciembre de 1964, s. pág.**

Acabo de llegar del Teatro Daniel Sorano. Es una noche fría. Al salir del tibio ambiente de la sala, el coche estaba lleno de escarcha. Bajo un farol, se besaba una pareja. Un *clochard*, arrebujado en el escalón de un portal, junto a una botella de «tinto», cantaba con una voz rasposa y desentonada un viejo vals:

*C'est la valse brune*

*Des chevaliers de la lune,*

*Chacun avec sa chacune...*

No cabe duda; esto es París...

Unos instantes antes me pareció vivir en una época lejana –segunda mitad del siglo XIX– allá en Nueva Orleáns, y ello era el milagro de una dirección escénica y un diálogo perfectamente armonizado, de modo que las palabras se recogían en su marco lógico y resonaban con la sinceridad de lo auténtico.

Palabras de nostalgia, todas ellas; palabras marchitas, como los vestidos de una rosa y una malva amarillentos, como los muebles, el fanal y las florecillas polvorientas y, entre ellas, una carta de lord Byron, que los forasteros pueden contemplar...dejando unas

monedas para dos mujeres que viven materialmente de eso, y moralmente, de recuerdos, tema esencial de la obra de Tennessee Williams: *Una carta de amor de lord Byron*.

Todo es aterciopelado, desvaído, con el terrible drama sin gritos del vivir en proyección hacia el pasado.

Si la obra es una joyita, como española me enorgullezco de que su director escénico triunfante, sea un compatriota. Entre los jóvenes que hoy destacan en el ambiente teatral; de los que se habla con seguridad para un futuro próximo... (Bourseiller, que dirigió *Allez-donc chez Torpe*; Jean Marie Pat, que tuvo un gran éxito con *Jet de sang*, en el Lutèce, Jorge Lavelli, argentino, que asumió la dirección de *Le mariage*, de Gongorowitch, en el Recamier), es necesario destacar a este murciano, Manuel Montoro, que ha obtenido para España tres primeros premios en la Universidad del Teatro de las Naciones.

Aquí se nos presenta seguro, con la maestría del director de orquesta que recoge todos los valores, los agrupa, los destila para que cada nota suene en toda su pureza con dos calores: el suyo propio y el que tiene en función del total.

Claro que Montoro ha sabido elegir su concierto y su orquesta. La obra— en la línea de *El zoo de cristal*, es una delicia, y los intérpretes son buenos. Especialmente la actriz de nombre Geneviève Leclerc, quien, en el papel de la abuela, da una lección de saber dramático, de sinceridad y de sobriedad [...].

Tiene un perfil de medalla y un porte orgulloso; tiene, en fin, lo que los franceses llaman «el físico del papel».

Cuando la obra termina con la frase:

—Has dejado caer la carta de tu abuelo...

Una luz se concentra, se achica sobre la mano aristocrática de la muchacha, recogiendo con unción un pico del papel.

Y el público reacciona con una ovación, fuerte, sincera, sostenida.

Adaptó la obra, de un modo perfecto, la condesa Paule de Beaumont. Los decorados (unos practicables, unas cortinas, unos objetos precisos para «situar», todo ello sobrio y evocador, así como el vestuario), son obras de Béatrice Tanaka, la conocida decoradora brasileña.

¡Qué agradable noche, para quien, como yo, adora el teatro...el buen teatro, se entiende!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 421, marzo de 1965, s. pág.**

[...] Pequeños, grandes actores, estos chicos de Preu, que acaban de montar con asombrosa perfección y gran respeto para la obra y el texto *Carlota* de Mihura.

Expresivos, inteligentes, dieron prueba de un entusiasmo por el teatro que demuestra el nivel cultural alcanzado.

En su estilo –poesía, ternura y aparente fácil profundidad–, Mihura es un clásico de hoy (valga el aparente absurdo).

Los chicos, que también hicieron decorados y vestuarios, dieron todos los matices que exigía el diálogo y fueron tierno, temerosos, sospechosos, misteriosos y sinceros en todo momento. Obtuvieron un verdadero triunfo. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 422, abril de 1965, s. pág.**

Escribo estas líneas en domingo. Están aquí, conmigo mis amigas –madre e hija– Fina y Mariola de Calderón. La ilustre autora de *Caracola* propone ir a ver Tisot «como todos los buenos burgueses de París» ...

El teatro Daunou está emplazado en el sitio en donde en el siglo XVII se hallaba el convento de las Hermanas Capuchinas (por eso se llama el bulevar de Capucines) y más exactamente la capilla, de modo que Tisot está actuando sobre lo que fue el sepulcro de San Ovidio... ¡Capruchinos del destino!

El actor que se hizo célebre imitando al general De Gaulle de un modo asombroso, es un viejo (todo lo viejo que puede ser teniendo él solamente veintitantos años) amigo mío.

¡Y cómo nos reímos con él en la delirante obra de Feydeau *Le chat en poche*! Se trata de una comedia en la que todas las reacciones, los caracteres de los personajes están implicados de tal modo, que parecen absurdos, cuando realmente lo único que les falta es el «relleno» que justifica cada reacción. Es como si toda su actuación fuese hecha en telegrama. Sólo lo imprescindible cuenta. Así parecen exorbitantes, imposibles sus cambios de pensamiento cuando serían perfectamente lógico si se arropan en un texto que dosificar los cambios... Es como si «oyéramos» las películas mudas en que los personajes andaban o saltos. ¡Encantador y, a principios de siglo, pícaro y delicioso Feydeau!

La puesta en escena acentúa el tono burlesco y la interpretación es un puro encanto de gracia fresca, de ligereza por parte de todos, de Tisot en primer lugar, de la preciosa Michela André, de Mathilde Casadesus...

Al terminar la representación vamos a felicitarlos con esa especie de querencia que nos lleva «entre bastidores» a los que hemos hecho teatro.

Tisot me habla de su próximo *Barbero de Sevilla*, en el que hará el papel de Bartolo, lo dirigirá el mismo director de *Le chat en poche*, Jean Laurente Cochet y Michele André, será Rosina. Michele André, la ya famosa damita que debutó en España, en Alcázar de San Juan, con una adaptación de *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, en español y que me lo recuerda con un entusiasmo...

—¡Tengo que volver! ¡¡Aquellos molinos de Don Quijote!!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 425, julio-septiembre de 1965, s. pág.**

En el Teatro de la Naciones, sala Gastón-Baty, se presentó el Teatro Estudio de Madrid, con la *La Danza de la muerte* y *El hospital de los locos*, de Josef Valdivieso. Muchos estudiantes en el teatrillo. Aplausos, fuertes aplausos, comentarios favorables...

Ante mí un joven rubianco comentaba la obsesión española por la muerte. La tétrica angustia percibida a través de nuestra pintura, nuestra literatura y nuestros toros.

—Es un país que vive en función de la muerte.

Tuve ganas de decirle que fuera a Sevilla en la feria de abril, pero temí que me contestara que esa furia de vivir y esa alegría exuberante no eran sino el aturdimiento del borracho que quiere olvidar su pena de muerte...

Y me callé, porque a lo mejor tenía razón.

En el mismo teatro y en el cuadro de la XII temporada internacional, Alfredo Mañas presentó para la infancia su conocida y graciosa «Feria del come y calla».

Lo bueno es que las personas mayores nos divertimos tanto o más que los niños.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 426, octubre de 1965, s. pág.**

El teatro comienza a bombo y a platillo su temporada. En el Vieux-Colombier se ha estrenado *El Greco*, de Vilsen. Una obra dramática que toma el personaje del genial cretense como pretexto para plantear el problema de la libertad del creador, del artista, y el problema de la intolerancia y la persecución. Las críticas habían sido tan dispares que he preferido ir a juzgar yo misma... y me he encontrado con que todos los críticos tienen razón. Sí, aunque parezca paradójico.

Interesa, casi apasiona, como dice muy bien Gautier, pero también es como un Montherlant minúsculo y pobre, según afirma Dutourd. Favelli termina su crítica con el epitafio de Góngora: «Aquí yace el Greco. Rézale y sigue tu camino...»

Yo he pasado muy buena noche, aunque me he reído un poco con la intransigencia a ultranza de la Inquisición, con la frase que dice: «Le gusta el flamenco..., eso le hace sospechoso» y con algunas otras inefables en boca de Felipe II y del Cardenal de Guevara, que perdona al autor del «Martirio de San Mauricio» la factura de su cuadro visiblemente «antirreligioso»..., con tal de que le haga su propio retrato (realmente ese retrato existe y está hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York, pero nos resistimos a creer de ningún modo que el Cardenal Vendiera de tal forma un perdón).

En fin, una noche agradable a pesar de todo. Vimos el «Greco», le prestamos nuestra atención...y seguimos nuestro camino.

**Hernán, Josita, «Desde París», Gran Mundo, núm. 430, febrero de 1966, s. pág.**

El vodevil hoy

*La dama de Chez Maxims*, de Feydeau en el Teatro del Palais Royal.

Me divierte siempre la experiencia de ver algo que divirtió a nuestros abuelos. Lo que entonces suponía el colmo del atrevimiento ¿cómo suena hoy?

—¡Qué lástima que no se pueda tener un amante sin engañar al marido! —Dice un personaje de vodevil. Y otro añade:

—Solo en los cortos instantes en que nuestras mujeres no piensan en lo que dicen, se puede estar seguro que dicen lo que piensan.

Naturalmente la trama tiene una ingeniosa ingenuidad. Una situación absurda. La mujer *cocotte* —para emplear una palabra de la época— en un ambiente de alta burguesía, haciéndose pasar por una persona honorable, esposa legítima de un señor casado, cuya mujer, naturalmente, se presenta inopinadamente en la misma fiesta. Recursos casi siempre graciosos, tirados por los pelos, duelos en los que los ofendidos se reconcilian y los testigos se retan, carreras, apariciones del más allá. Todo a un ritmo desenfrenado y con una brillante presentación.

En cuanto a la interpretación... Los críticos ensalzaron la labor, realmente meritoria, de Claude Gensac, quien crea un «tipo» y lo mantiene brillantemente, aunque exagerándolo con exceso. Lo interesante era ver a la bailarina, después cantante y hoy actriz Zizi Jeanmaier, en el papel de Mome Crevette. Delgada como un hilo, con una



peluca rubia que no le favorece nada, cubriendo su cabeza de pillete. Zizi llena la escena con sus gritos, su voluntaria vulgaridad y sus expresiones de barrio bajo en contraste con los personajes que la rodean.

El público está de acuerdo conmigo porque solo hay entradas disponibles para dentro de veinte días...Claro que con algún truco se pueden conseguir. La prueba es que yo las compré la misma mañana.

En fin de cuentas el «verde» de principios de siglo ha desteñido y hoy nos parece casi casi rosa.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 432, abril de 1966, s. pág.**

Germana Montero habla el español correctamente y siente una atracción profunda por nuestro país. Ahora ha presentado en Recamier *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca en una versión muy pulcra y valiente de Jean Cau. El año pasado ofreció una serie de canciones populares españolas desde la seguidilla a la jota, desde la asturianada al polo, con el concurso de cantores y guitarristas de pura cepa. Porque Germana Montero –o Germaine Montero, si prefieren ustedes– además de una gran actriz es una estupenda cantante.

–¿Qué es de Pura Ucelay? –me pregunta con interés.

Resulta, claro, que tenemos muchos amigos comunes. Ella estudió el bachillerato francés en Madrid, allá por el año treinta y tantos. Era la época del Club Anfístora de teatro, del Lyceum femenino, de aquel grupo de estudiantes que comenzó a preocuparse por el teatro: Arturo Ruiz Castillo, Gaos, Diego de Mesa... Era también la época de Misiones Pedagógicas –que dirigían Casona y el maestro Forner– de la Barraca– de Federico y los Lluch... de El Caracol de José María Alfaro [sic]...

Germaine Montero desgrana los nombres amigos de su adolescencia.

Ha ido a actuar a Madrid, pero la fatalidad quiso que todo estuviera un poco en el aire, desorganizado (¡ay el ibérico defecto de la improvisación!) y la ilustre actriz no tuvo la acogida triunfal que merecía.

[...] Con motivo de la fiesta del patrón de los estudiantes, Santo Tomás de Aquino, ofrecieron una representación encantadora, dividida en tres partes: En la primera, Anastasio Alemán dio a conocer unos capítulos de *Platero y yo*, en los que se vio la gran calidad del actor y de su director Salvador Salazar. Obtuvo un merecido triunfo por la sensibilidad y la sencillez con que dijo la prosa juanramoniana. En segundo lugar, hubo dos ballets; uno clásico y otro el célebre de *West side story*, que dio lugar a que las gentiles

muchachas mostrasen la medida de su gracia y de sus posibilidades. En tercer lugar, representaron en francés la farsa medieval anónima *Maître Pathelin* que constituyó un gran éxito para los jóvenes actores.

El Liceo Español en París demuestra que el arte también es pedagogía y sin él no se completan las disciplinas del bachiller de hoy. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 433, mayo de 1966, s. pág.**

[...] Conocí a Arrabal en casa de Alberto Mestas.

Hoy, al recordar aquel encuentro, pienso en que no hay como los elegidos para ser liberales.

Alberto y Mercedes Vallengano –su esposa– abrieron sus puertas y las de su amistad a ese hombre interesante e inteligente, desde luego, pero con una postura en la vida antípoda a la de ellos.

[...] Todo lo que es impudor, rebeldía, audacia y anticonformismo de parte de Arrabal.

Nadie es profeta en su tierra... a veces. Pero en otras ocasiones no se es profeta ni en su tierra –de la que los fracasados reniegan– ni en la de los demás.

He aquí el caso Arrabal. Un hombre físicamente casi, casi, un Toulouse-Lautrec, pequeño y feo, encuentra su truco: la ruptura de todas las barreras del pudor. Hasta aquí todo es lícito. A nadie se le exige que sea un Apolo de Praxíteles y que escriba para ursulinas.

Un editor avisado le publica algunas obras. Se estrena *El cementerio de coches* (por cierto, estrenada en el Teatro del Museo de Arte Moderno. Su director, el argentino Vicente García, me propuso el papel de la profesora de gimnasia, papel que, aunque agradecida, rehusé *ipso facto*) y a pesar del erotismo hirviente y obsesivo de la violencia desagradable de sus escenas, se salva creo que únicamente por la poesía –apenas apuntada– de la pareja joven y la angustia de la persecución.

Se habla, en todo caso, del autor y se estrena en Madrid, en teatro de cámara, su obra *El triciclo* (creo recordar que así se tradujo al español, porque Arrabal escribe en francés: *La bicyclette du condamné*) y la crítica la juzga severamente.

Arrabal, indignado, habla de incompreensión, de censura inflexible, de público sin parar...

Y lleva al teatro des Mathurins de París «El gran ceremonial».

El ilustre Vitaly la dirige...y la crítica es infinitamente más dura que la española.

J. Cartier en France-Soir después de afirmar que en una esquina del escenario debían haber puesto el rectángulo blanco que la TV. señala las audacias no aptas para todos, dice que Sade ya había inventado este tipo de anécdotas y que el teatro actual debe tener otros vuelos. En el Figaro, Baigneres comenta «que hace falta un gran desprecio hacia el público para querer llegar a su sensibilidad con tales medios...y que tres excelentes actores se han metido en una triste aventura». No son más amables los críticos de «Le Monde», ni de los otros periódicos. En resumen: a los tres días anunció la prensa la última representación gratuita (era el día mundial del teatro) con coloquio...Después me afirman que los actores forman cooperativa y continúan por su cuenta como empresarios...

¿Y qué es *El gran ceremonial*? Una peripatética masoquista –que pide una corona de espinas (¡ay, Buñuel, cuánto daño has hecho!) y una madre que adora– *demasiado* a su hijo al que no permite crecer intelectualmente para no perderle. Este hijo vive entre muñecas (del tamaño de mujeres) ... y para liberarme de su madre afirma a la mujer pública que la ha asesinado. Pero no es cierto.

Palizas, *streap-teases*, frases volcadas como vómitos sucios...

En el país de la libertad tampoco ha gustado Arrabal. La libertad no está reñida con la sensibilidad. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 434, junio de 1966, s. pág.**

He aquí una interesantísima experiencia. Nuestro ministro consejero cultural, señor Quintanilla y el agregado cultural señor Frauca, ha conseguido poner en marcha algo que estaba haciendo verdadera falta en París: un teatro español, interpretado en castellano, que tenga carácter de continuidad. ¡Ya está aquí!

En el Athenée una compañía encabezada por el excepcional actor Francisco Rabal, dio vida a la obra maestra de Calderón: *La vida es sueño*.

Fue director Fuller.

El triunfo fue para Rabal, claro, que encuentra en Segismundo el campo perfecto para desplegar las banderas de sus talentos y posibilidades, de su inteligencia y sus dotes físicas. Rabal –como el príncipe encadenado–, tiene una fuerza que diríamos de fiera –músculos tensos, tórax amplio–, una voz espléndida con registros tronitruantes [sic] –que parecen hechos para dominar los valles y las montañas– y unos bajos aterciopelados y convincentes (no olvidemos que los tonos graves son los de la sinceridad y los agudos los de la falsedad que culmina en la voz de falsete que empleaban las máscaras para disimular

su personalidad). En fin, Rafael posee sobre estas cualidades la importantísima de su portentosa inteligencia interpretativa que le hace detenerse en la pausa justa, dar la intensidad de mirada justa, ofrecer la expresión corporal justa...

A su lado Rosaura tuvo un contraste más vivo en la actriz Jeanine Vila, quien mostró una sensibilidad y un aleteo femenino llenos de delicadeza. En su bella versión, más que la impetuosa y casi varonil mujer que lleva el atuendo masculino y se echa a los caminos en busca del burlador de su honra, es la muchacha desesperada que vence timidez y dulzura en su arranque de dolor. Su interpretación fue severa y noble con matices finos que no impedían un arranque patético para arremansarse de nuevo en una pudorosa pena.

Me gustó. Y conste que soy muy severa con mis alumnos del Conservatorio (ella lo fue hace unos años y desde entonces ha conseguido fama y fortuna), porque me creo con una especie de derecho a exigirles más de lo normal.

Otra bella muchacha que empezó conmigo: María Laborit, interpretó el difícil y poco lucido papel de Estrella y lo interpretó a la perfección. Voz, gesto y actitud estuvieron llenos de hondura y veracidad.

Con este trío actuó nuestro querido e inquieto Luis Escobar, quien en ningún momento dio la impresión de «buen aficionado», sino de «buen profesional». Su planta, su dignidad, sus gestos, siempre de gran nobleza, acompañaron a su voz perfectamente matizada tanto en el dolor de padre como en la autoridad de rey. Los papeles de Astolfo y de Clarín muy justos también...

En cuanto a la dirección de Fuller, diré que ha sido muy discutida [...]. Bien; es lo mismo. Las palabras de Calderón son tan magistrales que, con ellas y un actor para pronunciarles, basta. El lícito y hasta interesante intenta toda clase de experiencias. Esta ha sido muy estimable.

Y la de lanzar ya un teatro español en París; admirable.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 437, noviembre de 1966, s. pág.**

Una vidente ciega y una casi ciega, vidente...

El mes teatral ha sido, sobre todo fulgurante en éxitos personales de interpretación.

De ellos el más impresione es el de Annie Girardot en un papel de ciega.

Claro que la actriz ha convivido durante varias semanas con invidentes en un Centro de reeducación. El resultado es perfecto. Annie no solo no ve, sino que, sin gestos,

nos hace comprender sus temores, sus pensamientos, su pavor. *Sola, e la oscuridad* es la tragedia de una mujer encerrada con dos hombres. De los tres uno es un asesino.

Otro triunfo personal es el Arletty. Actriz veterana a la que todos creíamos realmente ciega y que con una valentía admirable ha sufrido operaciones, ha soportado largos meses de inactividad y que finalmente –y con lentillas y sufriendo fuertes dolores– ha reaparecido en *Los monstruos sagrados* de Cocteau en el Teatro Aux Ambassadeurs. Una actriz inspirada, concisa, dura y cruel, como un navajazo y de pronto etérea y lúcida y deslizante, resbaladiza, siempre distinta y actuando absolutamente al revés de cómo actuarían otras actrices perfectas... y alcanzando en esta especie de reflejo al revés una perfección llena de originalidad.

*Las tres hermanitas* de Chejov, en el Hebertot, ha dado lugar a que tres auténticas hermanas rusas, en la vida real las señoritas Poliakoff, actúen en la misma obra. Estas tres preciosas muchachas son más conocidas en los medios del arte como Marina Vlady, Hélène Vallier y Odile Versois.

Tres triunfos en su interpretación sensible, llena de encanto eslavo, de poesía. Viven las tres sus papeles desgarradoramente.

Asistí al estreno. Detrás de mí, una mujer aún joven, aún guapa, lloraba (todos los espectadores estábamos conmovidos...).

«Es la señora Poliakoff, madre de las actrices».

Yo vi en sus lágrimas no sólo la emoción de la obra, su emoción de madre, sino la inmensa nostalgia de un pasado y una patria. De su Rusia natal perdida para siempre.

¿Y la obra de Sangar? Quizás se pregunten el lector ya que prometí hablar de ella en este artículo... ¡Pues nada!

Ahora el *Castillo de Suecia* se ha trasladado a Inglaterra. Un barón de rancia nobleza es tan rico que se aburre..., aunque la riqueza no sea propiamente suya sino de una prima o pretendiente [sic] prima, hasta que le llega el amor...

¡Nada!

Alguna replica ingeniosa, una interpretación brillante..., nada.

Vi también ese horror que se llama algo así como *Historia de la muerte de Marat*, por Charlotte Corday, interpretada por los internos del hospital de Chareton, dirigidos por el señor de Sade que, naturalmente, ante la posibilidad de arruinarse a la hora de pagar (por palabras) los anuncios y gacetillas, quedó condensado en dos palabras: *Marat-Sade*. Y ahora en: *Marat-X*, porque los descendientes del marqués de Sade pusieron pleito y han ganado, consiguiendo que no se nombre su ascendente.

Ya hablé de este estreno espantoso con controversias, feroces defensores y encarnizados atacantes.

De verdad que el señor Weiss, el autor, nos da una desagradabilísima obra en las que las hermanas «de la caridad» (interpretadas por hombres de más de metro setenta), blanden como porras los crucifijos para calmar, a base de porrazos en la cabeza, a los locos cuando se desmandan.

Tengo que reconocer que, en todo su horror de erotismo, de emparejamientos, de acoplamientos en masa, de violencia... la dirección escénica ha logrado unos juegos de densos grupos, luces y sobras al estilo de disparates de Goya, de gran belleza.

Lo peor de estas obras es «que algo queda» y cuando luego se ve una comedia discreta, nos parece insulsa. Es decir, al paladar acostumbrado a las especias fortísimas le parecen sosos los manjares delicados... Y es lo que me parece más peligros del caso.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 438, diciembre de 1966, s. pág.**

La obra de mes, es, sin duda, *Mouche*, de Stewart. Una comedia musical que iría a María Fernanda d'Ocón o a María Massip, pintiparada.

Es la historia de Lili, aquella película que interpretó Leslie Caron. La coreografía y vestuario son de Raymondo de Lorrain, el sobrino del Marqués de Cuevas. Una verdadera delicia, pero lo prodigioso, es la interpretación sensible de Cristina Delaroche, exorbitante de Magali Noël, imponente de Michel Gatlinau y de Jean C. Dronot.

Sin olvidar a una simpática pareja española, Angelina y Juan Carra, pasando por todos y cada uno de los intérpretes.

La muchachita llega al asombroso mundo dl circo. Se enamora, claro, del brillante seductor, «Marco, el magnífico» (aquí un aplauso particular a Gatlinau que pronunció perfectamente las frases que debía decir en castellano), y cuando va a morir de pena tirándose de lo alto del trapecio la salvan los muñecos del *guignol*, es decir el que les da vida.

Esa *Mouche* es un papel que se asemeja a aquellos de *La chica del gato*, *La tonta del bote*, *Pigmalión*, que tanto me gustaban de chiquilla.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 439, enero de 1967, s. pág.**

[...] Miro atrás. De todo lo que vi en 1966, ¿qué recuerdo?, ¿qué quedará?... ¡Tan poco! Una obra maestra: *El rey se muere*, de Ionesco; por su gravedad me insultó como

un trallazo *Les paravents*, de Genet, en el que nada de lo que es fundamental y sagrado se respeta.

[...] La compañía dramática L'Equipe estrenó *El carro de terracola*, obra india del rey Sundraka escrita hacia el siglo III después de Jesucristo.

El teatro indio tiene un origen religioso. Según la tradición, el dios Brahma *inventó* personalmente «un juego» en el que intervenían acróbatas, bailarines, equilibristas y actores.

Los textos son esotéricos, cargados de símbolos; la expresión corporal participa en la acción indicando en ligerísimos detalles sutiles estados de alma.

*El carro de terracola*, traducido por Lahla Dikshita y adaptado por Reynand, no dura más que tres horas (en su origen se tardaba un día en representar) y es el triunfo del amor sobre el poder y el dinero.

Obra interesante, pero, sobre todo, una lección de interpretación en esa formidable actriz que es Sylvia Baston y en el actor y director Henri Demay.

¡Y claro, el teatro aquí apasiona; es consistente, serio! Todas las noches en la sala Valhubert hay un llenazo. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 440, febrero de 1967, s. pág.**

Arrabal ha tenido un gran éxito con su obra *El laberinto*, al menos en lo que me concierne.

Porque si el triunfo consiste en alcanzar la meta soñada, con respecto a mí la rebasó ampliamente.

Su «teatro» no tiene más fin que atacar sistemáticamente la lógica, la estética y la moral del espectador en una agresión «a mala idea». Yo salí del espectáculo herida y asqueada. Exactamente lo que el autor se proponía.

Pero aclaremos.

En una sorprendente «antecrítica de mi estreno en París», el autor, después de «justificar» con muchos nombres extranjeros la subida a escena de «delirios» en los que se queman ante el espectador mariposas, o se decapitan ocas «que se desangran ante aleteos y estertores», dice esta frase que le pierde: «Este teatro infinitamente libre no pretende ser ni nuevo, ni modesto, ni de vanguardia, ni absurdo; pretende ser tan solo mejor». Porque tal como están las cosas, si Arrabal hubiera dicho que lo que pretendía era mofarse del espectador o «apalear a su madre cuando es joven» (repito una cita de

doble sentido que él hace de Eluard) o lo que fuera, no podríamos llamarnos a engaño... Pero *El laberinto* ¿es mejor que *Fedra*?, ¿que los *Seis personajes en busca de un autor*?, ¿que *La gaviota*?, ¿que *Los endemoniados*?, ¿que *Macbeth*?, ¿que *El condenado por desconfiado*?, ¿que *Reinar después de morir*?, ¿que *L'Avare*? Tales comparaciones y cien mil más ni el mismo Arrabal puede creerlas posibles a pesar de la fabulosa capacidad de entusiasmo que siente por sus obras.

El teatro Daniel Sorano está en la *banlieu*, en Vincennes, y Vincennes es a París algo así como Carabanchel es a Madrid. Un Carabanchel amplio y con «pinta» de gran ciudad.

Un anfiteatro pequeño –ciento cincuenta a doscientas butacas– maravillosamente servido de luminotecnia y sonorización.

El diálogo es muy corto. Cada frase se repite innumerables veces. (Ionesco en *La lección* sacó ya partido a ese machaqueo con mucha más brillantez).

El resto del tiempo los pobres actores –que pusieron muy buena voluntad y que hoy ya estarían afónicos, por lo que dudo que la obra se pueda mantener en cartel en las veintitantas representaciones anunciadas– lo emplean en ladrar, berrear, dar alaridos, rodar por el suelo, oír discos y fornicar a la vista del público... ¡Ah!, y a beber agua para apagar la sed en esa pieza sanitaria que en todas las casas está oculta en un cuarto bien cerrado.

Si esto es un teatro onírico, ¡pobre señor Arrabal! ¡Qué espantosas pesadillas las tuyas! En su subconsciente, ¡qué amasijo escaló lógico, sádico y pornográfico!... y ¡qué complejos inconfesables pueblan sus noches!

Kafka exprimió con talento la idea en *El proceso*.

En fin, la verdadera pretensión de Arrabal era estrellar todos los valores consagrados. El mismo crítico le reprocha:

«Para escandalizar sería necesario que se le tomase en serio. Pero la extravagancia formal no es el mejor medio de conseguirlo y menos todavía cuando se nutre a menudo de vulgares lugares comunes».

Poirot-Delpech, en *Le Monde*, habla de «las faltas de lógica dramática y de significación y del nulo valor del texto».

Y Dutourd, aún más duro, termina su crítica en *France-Soir* refiriéndose al programa «de cierto papel fino y arrugado».

La noche en que asistí éramos cuarenta y dos personas, de las cuales yo conocía a nueve que tenían «vale». Ayer –me afirma Alberto Rivadeneyra– había doce solamente...



Ya lo digo. El único éxito de Fernando Arrabal lo ha tenido conmigo. Hizo blanco. Salí del teatro desolada. El *teatro*... palabra casi sagrada para mí. El teatro al que consagré totalmente la pureza de mi juventud...; el teatro honrado de *Pygmalion*, de *Retazo*, de *Amo a una actriz*, de *Las mocedades del Cid*, de *Té y simpatía*, de *El enfermo imaginario*, de *La vida es sueño*, de *La chica del gato*, de *El embrujado*, de *Santa Juana*...

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 441, marzo de 1967, s. pág.**

*Un día encontré la verdad.* Es el título de una comedia de Félicien Marceau.

Bernard es un embustero empedernido. Para él la mentira es la base de la felicidad, y como todos hemos probado alguna vez, el desino castiga al mentiroso realizando sus mentiras que se convierten en una verdad posterior.

«El mentiroso se adelanta a los acontecimientos, nada más»

Y es lo que ocurre, poniéndole en una situación imprevisible...

El diálogo con cierta profundidad, con una habilidad aguda en el estudio de la mentira, chispea, se hace a veces «cegador» de puro brillante...

Algunas frases son dignas de recordar:

—¡Cara de embustero!... El embustero tiene siempre cara agradable. Sería sino demasiado sincero por su parte.

Perrier borda el papel, muy bien secundado por las hermanas gemelas Geneviève Brunet y Odile Mallet...

¡Qué obra para Closas en España!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 442, abril de 1967, s. pág.**

Un ballet en el inmenso teatro solamente para una docena de espectadores.

Un maravilloso ballet: el de *Lelé de Triana*. Aclararé inmediatamente que se trataba de una representación para fijar algunos detalles. Para hacer fotos, para rectificar unas luces, para que lo viésemos un grupo de amigos y admiradores del gran bailarín.

Sobre música —buena música del compositor de *La femme et le pantin*—, José Roca, un «disparate» de Goya... (¡Otra vez Goya!)

Un pobre hombre conoce a una familia. Dos muchachas bailan extrañamente juntas. Son hermanas «siamesas». El pobre hombre se enamora de una de ellas y pide la mano al padre, pero la madre interviene para exigir dinero. El hombre no puede ofrecer más que su cabeza. ¡Trato hecho! Le decapitan y para festejarlo vierten vino en el cuello

trucado. Se separa a las inseparables. Pero el hombre muere junto a la esposa... Las aves carniceras se lanzan sobre los cadáveres...

¡Bien, pues con qué delicadeza, con que circunspección está resuelto todo! La coreografía, atrevida, pero yo diría que dentro de unos límites purísimos —ofrece a cada bailarín la posibilidad de expresarse con riqueza en el conjunto alucinante.

Los espectadores de excepción (nunca se lo agradeceremos bastante a Lelé de Triana) éramos: el ministro consejero de la Embajada de España en París, Juan Bellvec; Bruno Coquatrix, director del Olimpia; el ilustre compositor con su familia y yo.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 443, mayo de 1967, s. pág.**

[...] Cuando todo parece estar dicho, todo dialogado, desde la exaltación del héroe a las náuseas del cobarde, desde la plasmación de la locura a la del erotismo más hermoso o más repugnante, cuando se han dicho sobre el escenario bellezas profundas y se han dado los gritos de alarma más atronantes, se ha injuriado a lo humano y a lo sagrado, el espectador ingenuo —yo— se queda sorprendido por la ilimitada imaginación de los autores y por el talento de los directores de escena,

Acabo de ver *La cocina*. Interpretada por una joven compañía que es un conjunto perfecto de sincronización, de tonos, de movimientos, nos da una imagen de la vida en el símbolo del vaivén tumultoso de la cocina de un restaurante a las horas de comer, con la calma y el silencio después de la marcha del último cliente.

Los amores, los odios, las flaquezas humanas, el devenir del tiempo, están perfectamente dosificados en un diálogo cortante, agudo y eficaz. Si la obra es buena, ¡como la realza la trepidante interpretación! Todos los actores han hecho un aprendizaje y durante seis meses han servido «de veras» en cocinas auténticas de grandes restaurantes.

Así sus gestos son tan exactos, que los vemos remover salsas, preparar carnes, levantar redes con pescados que limpian y deescaman...

El autor, Arnold Wesker, es hijo de un sastre judío de l'East End, de Londres, y también ha sido cocinero durante varios años en París.

Esta compañía, Teatro del Sol, está dirigida por una muchacha interesantísima: Ariane Mnouchkine, hija de padre ruso y de madre inglesa. Nació en París hace veintiocho años y abandonó sus estudios en La Sorbona después de crear una asociación teatral de estudiantes. Fue regidora del Teatro Universitario de Oxford, montadora de películas en Italia, presentadora de emisiones francesas en la televisión del [sic] Japón, intérprete de poesía francesa, inglesa y rusa en el [sic] Nepal..., hasta su regreso a París,

en donde vuelve a encontrar a los amigos de su grupo y lanza la nueva obra. El triunfo es cegador. ¡Ah!, olvidé decir que ningún teatro quiso acordarles un crédito, darles una oportunidad, y la compañía del Teatro del Sol hubo de refugiarse en el circo de Montmartre. Hoy para ver *La cocina* hay que pedir entradas con varias semanas de anticipación.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 445, julio de 1967, s. pág.**

Y llegó El Teatro de las Naciones. España en el Petit Odeón presentó un espectáculo pequeño –en cuanto al número de artistas–, pero digno. Un espectáculo de españoles reclutados en París. La Joselito, bailarina; Jacinto Almadén, cantaor, y Pedro Soler, guitarrista.

La Joselito atrajo en principio numeroso público... Equivocado, pues creía que se trataba del actor Joselito, bastante conocido entre cierto sector hispano-francés. Pero nadie salió defraudado pues la veterana bailarina, que triunfara en el París de Bertrán Massés, de Zamora y del joven Cocteau, continúa firme y segura sobre las huellas de La Argentinita, con la que colaboró en otro tiempo.

Mientras tanto, en la sala grande triunfa la compañía del Circle in the square, que representó una pequeña parte de lo que se llama *Americana*.

El decorado era modernísimo. Unos tablones mal encajados y una cruz al fondo. El padre de Martín Luther King, el de Nat Cole ¡y tantos otros!, recibieron sus títulos de ministros del culto en iglesias tan pobres como esta.

Las reuniones domingueras no tenían nada de solemnes. Los esclavos aprovechaban el único día en que la diversión les era permitida y colaboraban con los fieles que acompañaban con pies y manos la música de ritmo endiablado o dolorosamente lento. Entre los cánticos, el sacerdote o la hermana decía un sermón comentando los libros sagrados.

*Las trompetas del Señor* es, pues, un oficio religioso sin más aditamentos ni luces, ni diálogos.

El espectador envenenado por las obras «sádico-pornográficas» y las «angustias vitales», remonta hacia atrás el origen más puro, al manantial de la religión, para reencontrar una belleza sin contaminar en la que había perdido la costumbre de beber.

El choque es intensísimo.

Los actores actúan con una sinceridad asombrosa y conmovedora. Conmover el «sermón» sobre el Génesis; patética la relación de la madre –después del pecado– al

hallarse por vez primera con la muerte. Al tener entre los brazos el inexplicable cuerpo inanimado del hijo; divertidísima como un cuento la historia de Noé.

Y entre cada intervención oral, la asombrosa intervención de unas voces fuera de serie.

Asistí al espectáculo con la joven y encantadora actriz española, pero que ha conseguido la celebridad en Francia, Paloma Matta. Esta chiquilla (aunque está casada y tiene una pequeñuela monísima) estaba, como yo, en un puro arrobó, y en los cánticos no podíamos evitar seguir el ritmo con las palmas de las manos con ese goce que nos produce a los que tenemos algo que ver con el teatro, la contemplación y la «escucha» de obra de arte.

Otras empresas en el citado teatro de las Naciones (Odeón, teatro de Francia) fueron menos acertadas, y alguna como el tostón de *El sueño de una noche de verano* en ópera, aplastante.

E inadmisibile el Thyeste de Hugo Claus, con decorados y vestuario de locos... Pero no de locos pacíficos sino furiosos y libidinosos, ¡un desastre!

Se espera con impaciencia la aportación cubana del grupo-teatro estudio que presentará *La noche de los asesinos*, de José Triana. Algunos alaban mucho a esta compañía, otros afirman que se trata de pura y barata propaganda política. Lo veremos.

Personalmente, y con todo el inmenso respeto que siento por el artista, no me convence Miró. No sé por qué, su obra me da la impresión de falta de sinceridad, de facilidad. Pero no quiero dejar de comentar el tremendo auge de sus garrapatos –y garrapatadas [sic]– de sus hormigas descoyuntadas; de sus lunitas sin alma y sus fusas y sus corcheas infantiles como desasidas de una cancioncilla de jugar al corro.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 446, octubre de 1967, s. pág.**

[...] Me lo imaginaba. Me lo figuraba aunque no hasta el extremo visto. Se trata del Living Theatre, de Nueva York.

Quería ver, por casualidad humana, y por querencia teatral, sus *Misterios y pequeñas obras*.

Este grupo que dirige el calvo (por arriba) y melenudo (sobre las orejas) Julian Beck, está integrado por más de veinticinco personas de ambos sexos (el doble del número de espectadores de la matinée del primer domingo de su actuación). Estas veintitantas personas tienen un denominador común: llevan cabelleras desopilantes (salvo dos

negritos que son lo más simpático de la compañía) y van vestidos casi de harapos, por sus propios enemigos.

El teatro que los acoge es el llamado Cuatrocientos treinta y siete, que alojó a Stanislavski, a los Pitoef, a Jouvet, a Renvir, a Gaston Baty...

Voy con Cathy Farcet. Cathy es una muchacha inteligente que prepara una licenciatura de psicología en la Facultad. Es una joven de su tiempo. Lleva una graciosa minifalda de ante, color turquesa... del color de sus ojos.

El espectáculo está anunciado a las tres.

A las tres menos cinco entramos en el patio de butacas. Fila dos, números 2 y 4.

A las tres y cinco llega una señora de pelo blanco. A las tres y diez una pareja, otras dos señoras, unos muchachos jóvenes. Nadie más. A las tres y media pasan entre el público los llamados actores, que suben tranquilamente al escenario. Al rato baja uno de ellos, tocándose las narices. La señora del pelo blanco le interpela:

—Oiga, ¿cuándo se empieza?

—No sé, dentro de cinco o diez minutos.

Pasan ante nosotros los dos negros. Un niño llora dentro, ¿es que va a comenzar la obra? No. El llanto se aleja. Pasan otros dos peludos. De dentro del escenario se oye una voz:

—¡Franck!

Contestan gritando, desde el público:

—No. Franck no está. Soy Michel.

Bajan dos actrices. Feas, Blue-jean y echarpe de tisú. Pelambrera espantosa. Se van. Aparecen otros dos. El director y otro. Y, al fin, se apagan las luces, y al encenderse aparece rígido, en primer término, un barbudo. Silencio. Pasa un minuto. Mira como lo puede hacer el profesor [Sito] Alba, queriendo hipnotizarnos. Dos minutos. Rígido, sigue callado. Tres, cinco... al fin respira a saltitos y su jersey ancho tiembla a la altura del ombligo... ¡Admirable... la paciencia del público! El don Tancredo en versión *beatnick*, sigue impávido.

De pronto se oye un crujidito, ¿alguien come patatas fritas? No. Es la intervención de un actor que arruga un papel... higiénico. Sube uno corriendo. Da unas carreritas, va, viene. La chica lee su papel apoyada en una localidad del patio de butacas. Son gritos de la calle. El periódico, los pregones... Siguen las carreritas. Se han añadido otros. Son soldados haciendo la instrucción. Después barren el pasillo, limpian las paredes, siguen leyendo anuncios.

Da la impresión de un juego de chiquillos: «tú eres el zapatero, yo el barrendero, este el limpiacristales...», pero no se trata de un juego. El teatro no es un juego de niños. Me da pena verles hacer el ridículo...

Esta fue la primera obra.

En la segunda salen todos a escena llevando palitos de incienso, encendidos. Una extraña voz recita y canta una melopea. Da la impresión que vamos a ver algo interesante. Los actores se van acercando al público y uno tras otro saltan desde el escenario. Queda solo el calvo por arriba y melenudo por los lados con los palitos. Se sienta en el suelo. Hay otra pausa inmensa. La melopea ha terminado, y con ella la única pequeña parte de belleza.

Durante veinte minutos, el solitario de la escena repite frases ingenuas:

«Parad la guerra», «Libertad a los negros», «Basta la guerra de Vietnam», «Cambiad el mundo» (a mí me entran escalofríos pensando en que se cambiara el mundo por el mundo de ellos), «Abajo la Policía», «Abajo los blancos», «Abajo las fronteras», que corean los de abajo. A los veinte minutos vuelven a subir, se ponen en corro y soplan todos. Primero, suavemente, luego como una locomotora. Se abre el corro y quedan solo cinco, que se sientan en el suelo. Una de las excéntricas y feísimas actrices les ofrece el papel higiénico.

Ellos se suenan, ruidosa, groseramente. Se meten los dedos en la nariz. Se aprietan una de las ventanas nasales y soplan por otra. Insisten durante varios minutos. Escupen. Carraspean para arrancarse las flemas. Luego, todos, nos sacan la lengua. Uno imita un ataque epiléptico y termina echándonos una escupitiña.

Se ha terminado la primera parte del programa.

Le pregunto a Cathy su opinión.

—Me dan vergüenza. No solo por el hecho de actuar así ante el público, que ya es atroz, sino por su falta de pudor, incluso entre ellos [...]

Yo estoy indignada. Pienso en la labor ingente de los alumnos del Conservatorio luchando para desentrañar las frases hasta su última esencia...

No tengo fuerzas para soportar la segunda parte.

—Vámonos.

Pero me siento como obligada a hacer constar mi protesta.

Supongo que me ocurre algo así como al sacerdote que tiene ante sí a un moribundo ateo. De todas formas, él debe dar su bendición.

Me levanto y, ante el pánico de Cathy, me dirijo al escaso público y lentamente, con convicción, digo:

–Si esto es teatro, yo soy el obispo de Reims.

La señora de pelo blanco me apoya calurosamente:

–¡Absolutamente cierto!

La pareja se ríe.

Tímida, una voz de chico insinúa:

–Sin embargo, es teatro.

Y yo, con calma y dignidad, digo:

–Entonces...

Y elevando la mano con los dedos levantados le otorgo una bendición impresionante. Y salgo en medio de un silencio total.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 447, noviembre de 1967, s. pág.**

Noche de gala en el teatro de los Campos Elíseos sólo para invitados.

Michèle Morgan, de pie, quería mostrar seguramente su modelo, creado por ella misma (ahora tiene una casa creadora), de tisú rosa y plata con abrigo a juego. Sofía Loren, en la plenitud de su belleza, con un traje negro de gasa plisada bordado en pedrería. Dalida, de *ziberlina* blanca, delgadísima y pálida. La señora de Pompidou, azul noche y rosa malva... En fin, todas las damas del gran París aplaudieron como colegialas entusiásticamente, con las palmas de las manos enrojecidas, la obra maestra presentada por Marceau.

Dieciséis veces se alzó el telón lentamente para que el Mimo recogiera –sólo en medio del inmenso escenario, con su figurilla blanca y su vieja entrañable chistera– las ovaciones del público.

España conoce ya (ya era hora) el arte único del primer mimo del mundo. Aquí presentó un nuevo programa: *La Verbena*. Asombroso de detalles geniales, de composición. *La galería de los espejos* con el hombre que no encuentra la salida y se ve multiplicado al infinito, *El tren fantasma*, y *Los caballitos* fueron, sin más ayuda que su presencia, su expresión corporal, su dominio de los músculos, la vida propia de sus manos, verdaderas obras maestras.

*Los siete pecados capitales* llegan a la cumbre en *La envidia: el escultor y su alumno* y en *El orgullo: el general juega al ajedrez*.

Y terminó la primera parte con un alarde de facultades en *Adolescencia, madurez, vejez y muerte*, en donde vimos, efectivamente, al adolescente transformarse ante nosotros en hombre maduro, en anciano, un anciano a cuya muerte, impresionante, asistimos.

En el entreacto, un zumo de frutas, saludos a los amigos y comentarios. Lelé de Triana y su esposa (guapísima en negro y oro) repetían, «No hay palabras... No hay palabras...».

—No las hay. Habría que mirar también en silencio para decir nuestra emoción — respondía Alberto Rivadeneyra.

Y Margot Fonteyn afirmaba:

—¡Qué bailarín se ha perdido en ballet!

—¡Y qué actor los autores! — respondía Marcel Achard. Pero Carmen Tessier, la célebre *Comniere* de France-Soir puso el punto final añadiendo:

—Sí, pero sería *otro* bailarín genial, *otro* genial actor... y no *el único* mimo.

En la segunda parte volvimos a encontrar al viejo y conmovedor amigo Bip.

Marcel Marceau nos habla de él:

«...Bip, con su chistera en lo alto de la cual temblequea una flor. Bip, con su cara lívida, su boca rasgada por una pincelada roja, sus ojos como acentos circunflejos... Bip, silueta lunar, hermano de los trovadores, de los Pierrots, de las mascaritas y del inmortal Charlot, Bip, héroe poético y burlesco escapado de la imaginación de mi infancia, rodeado de personajes invisibles...»

«...Revelo, a través de las pantomimas de Bip, una parte de nuestra propia vida, a fin de que encontremos en los hechos y los gestos de este arte los ecos y las sonoridades de nuestras ilusiones y de nuestras luchas, porque el mimo es nuestro hermano inquieto ligado por el corazón y la sangre a la misma condición. Es decir, que somos todos los testigos silenciosos de la historia tragicómica maravillosa de los hombres».

Y Bip nos muestra sus sueños de gloria —torero en España— mientras va ordeñando una vaca —don Juan Conquistador—, mientras duerme en el banco del parque, o su incursión en la vida como un injerto que no aprende jamás: «Bip, soldado», «Bip en sociedad» ...

Al salir del teatro una piensa que Bip-Marceau debe cenar temblorosas estrellas en un alto mundo, allá lejos de las groseras realidades, en los inmensos espacios siderales, porque Bip-Marceau es demasiado puro para ser de este mundo.



HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 448, diciembre de 1967, s. pág.

Después de haber proyectado los reflectores sobre las compañías más prestigiosas, el festival internacional de París quiere destacar a los jóvenes artista coreógrafos, «descubrir» compañías, mostrar espectáculos cuya calidad le parece digna, incluso indispensable, subrayar.

Jean Robin, director general del Festival

Alemania envió al ballet de la Opera de Stuttgart. Artistas consumados... y muy conocidos que no respondían al deseo expresado por el director del festival. Checoslovaquia al ballet de Praga, que aportó algunas audacias como las del trozo *Guerra* en las que al fin se muestra la crueldad de la batalla sin ningún recurso clásico. Ni marchas, ni heridos, ni dioses. El ballet húngaro Sopianae –joven y disciplinado– no expresaba fórmulas nuevas dignas de tenerse en cuenta. Sus «miniaturas», de un acentuado erotismo, eran más bien vulgares y daba pena ver a unas magníficas bailarinas imitando a las aburridas *streep-teeseuses* [sic]. La última parte, «¿Qué cubre tu sombrero?», muy graciosa... Parecía sacada de una revista americana de Fred Astaire..., pero el ballet de la Opera de Marsella ha sido el triunfo del festival, y en él, el triunfo personal de Jean Babilée. Ese «bastardo de fauno y gato» –como tan acertadamente le llama Sylvie de Nussa–, que a los cuarenta años baila con la flexible agilidad de una gacela y que aporta su viril presencia y su inteligencia, patente en todo momento, así como su increíble fuerza expresiva.

En *El hijo pródigo*, de Prokofieff, al alzarse el telón aparece una inmensa red de cuerdas por las que Babilée se deja resbalar de cabeza hasta el suelo. Y comienza una lucha con los vicios, el terror, el histérico trepidar de la vida moderna, hasta su rendición hacia un sol que va apareciendo al fondo de la escena.

En E. M.C. 2, el «clima» denso, mitológico, infernal, es un acierto. Unos herreros modelan en el yunque a la *mujer*. Sombras, llamaradas, humo. Hephaistos o Satanás con una afrodita que emerge de las llamas y se escapa... Todo ello obsesivo, salvaje, era de una gran belleza.

Jean Philippe Smet...

...Más conocido por Johnny Hallyday, ha ofrecido un espectáculo de locura en el Palacio de Deportes. De locura; digo bien. Más de 6500 «hinchas». Un fondo de

carrocerías de coches aplastadas; toneladas de incienso que al quemarse hacían llorar y toser a las enloquecidas jovencuelas. Flores, confetis... Y Johnny con pantalones de tisú de plata, con collares y con su imprescindible guitarra.

No cabe duda que es un actor nato. Sabe perfectamente medirse y dominar al público aumentando la tensión y el tono de sus canciones, cambiándose de ropa y echando su camisa al público como se echa un trozo de carne a unos leones enjaulados. Claro que el público se peleaba por un trocito de camisa como fieras: a dentelladas.

Después de arrodillarse, de revolcarse por el suelo (eso sí, claro, sin perder ni un instante el «control» del micrófono, siempre sostenido a la distancia precisa), rompió en añicos la guitarra ante el clamor realmente impresionante de la multitud.

Al día siguiente, ya sobriamente vestido, tuvo que ir al palacio de Justicia para responder de cinco faltas: escándalo, agresión a un guardia, infracción de las reglas de tráfico, velocidades suicidas (y lo que es peor: asesinatos) en coche.

Y mientras Sylvia, su mujer, solita en casa esperándole. Pronto volverá al palacio de Justicia. Todos lo esperamos. Irá a firmar el acta de divorcio.

Y éste es el ídolo de la juventud.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 449, enero de 1968, s. pág.**

Primer mes del año. Saldos, balances. ¿Qué hay en los escenarios?

Dos obras francesas de gran éxito contra seis extranjeras.

El resto, «ni fu, ni fa», aunque en muchos casos más fa que fu.

He aquí el cuadro gráfico de estos éxitos.

Extranjera –reposición–, *Pygmalión*, de B. Shaw.

Extranjera –estreno–, *La escalera*, de Charles Dyer.

Extranjera –estreno–, *Black comedy*, de Peter Shaffer.

Extranjera –reposición–, *Enrique IV*, de Shakespeare.

Francesa –reposición–, *Encontrarse*, de Pirandello.

Francesa –estreno–, *La ciudad cuyo príncipe es un niño*, de Montherlant.

Extranjera –estreno–, *El aniversario*, de Pinter.

La comedia francesa es punto aparte con su repertorio de siempre. En el Odeón, Jean Louis Barrault se preocupa por renovar el cartel y ha hecho de la obra de Flaubert *Las tentaciones de San Antonio* un espectáculo interesante dirigido por el gran bailarín Maurice Béjart, no apto para menores.

En el J.N.P., *La madre*, de Gorki, en adaptación de Brecht, no ha entusiasmado a nadie.

El triunfo franco y total se lo lleva *Pygmalión*, la archiconocida obra de Shaw, que enfrenta al profesor de fonética con su alumna, florista barriobajera a la que ha conseguido hacer hablar como a una señorita. La interpretación es brillantísima.

Le sigue el éxito *L'escalier*. *La escalera* es el drama de dos homosexuales, un peluquero y un actor fracasado, que se insultan, se odian, hacen las paces; en fin, nos muestran el mundo de terrores, de desesperanza y de estupidez, que es el suyo. *La escalera* es obra que solo en manos de actores como Paul Maurisse y Daniel Ypernel, en los dos únicos papeles, podría llegar a la cumbre lograda.

*Black comedy* es esa divertidísima –y a ratos hasta profunda– comedia que se desarrolla, toda ella, en el curso de un apagón de la luz y que los madrileños ya conocen, gracias a Juanjo Menéndez. Los actores, a tientas, meten la pata (y el dedo en la nariz, amparados en la oscuridad) y beben en el gollete de sus botellas.

Un humor que recuerda a los Max Brothers. Una idea luminosa... ¡a oscuras!

*La ciudad cuyo príncipe es un niño* fue escrita hace dieciséis años por Montherlant, pero el autor confiesa que la concibió a los dieciséis años (en 1913).

Se trata de la crisis física y moral que sufren los adolescentes en un colegio católico. Montherlant pretende comprender sus angustias, sus errores y hacer justicia a la «edad ingrata».

Su lenguaje es rico, yo diría «untuoso». En esta época de textos huecos y frases vacías, el diálogo toma una amplitud regia.

No voy a hablar del *Enrique IV*, de Shakespeare, que todo el mundo conoce y queda –sobre el resto de todas las obras– a altura ingente; ni de la obra de Pirandello, cuyo tema me es particularmente conmovedor: ¿Puede una actriz de teatro, con profunda vocación y total pureza, separar su vida de mujer de la de artista? El autor con maestría demuestra que no.

Es posible que tenga razón.

Naturalmente hay otras obras menores o nulas.

Conozco, personalmente, a la autora de *Hiroshima, mon amour*, Marguerite Duras. Es una mujer que me recuerda a Lula de Lara físicamente, no sé por qué, pero cuyas ideas no pueden ser más opuestas. ¿Cómo una escritora de ese talento ha podido resbalar tan peligrosamente con sus obras *Shogun* y *Yes, peut-être*, entrenadas en el Gramont?

En la primera, tres personajes. Dos mujeres (guiñapos, rostros atontados, deformes) arrastran a un hombre (vestido con los harapos de lo que fue un uniforme) y hablan como el pobre tonto de pueblo; frases incompletas, sin dicción.

–Estalla.

–Padre. Estallará. Ellos. Aquí.

Pero la segunda es peor todavía, porque ni siquiera se murmuran palabras.

–Oh... Ooooh, ío, ío, tao, tao, yes.

–Yes, au, au, om, om, rag, yes.

Así durante toda la obrita, las onomatopeyas, cuya fuente quisiéramos descubrir, nos la hacen insoportable. Si no conociera a la autora diría que se trata de una burla, porque ¿qué quiso demostrar? ¿Qué la guerra degrada al ser humano hasta el límite animal? ¿Qué la incomunicabilidad de los hombres es total? ¡Vaya novedades! ¿Dónde está la ternura, la poesía, la angustia de *Hiroshima, mon amour*?

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 451, marzo de 1968, s. pág.**

El Folies Bergère ha cumplido cien años. En la Calle Richer había una tienda – creo que de mercería ropa interior– que ostentaba el pomposo título de «El Coloso de Rodas». Un hombre de negocios pensó que serían más vendibles las camisetas sobre maniqués vivos. Un *music-hall* nació y, naturalmente, se cambió el nombre altisonante por el actual.

Hace cincuenta años, en 1918, Paul Derval asumió la dirección del teatro. Por cierto que había una costumbre que parece ser ayudó mucho a la fama de Folies Bergère, y es que detrás de los palcos bajos, en lo que se llama los «paseos», unas alegres muchachas, como dicen en Francia, de «pequeña virtud» tenían su sede de actuación. Hoy esos «paseos» existen. Son las localidades más baratas. Pero se ve el espectáculo de pie.

Hoy, la viuda de Paul Derval sigue respetando de una forma muy bonita la memoria de su marido y actúa exactamente como si continuase vivo y al frente de todo. (Su foto en el *hall*, en el programa, sus opiniones actantes.)

Es una señora que viste con una elegancia y una riqueza impresionante y que acaba de regalar a Francia un centenar de obras de arte de su palacio. Oleos de Wateau, de Poussin, de Nattier...; jarrones Ming, objetos de valor incalculable...

Con la colaboración de ese húngaro listísimo, del que ya he hablado alguna vez, y que es amigo de nuestra admirada Lili Muratti, Michel Gyarmathy ha montado un nuevo

espectáculo. Cuando renta cuadros de derroche, con cascadas de agua en un número polinésico; con mujeres-pájaros y jóvenes indígenas, desnudas, de una gran belleza; un tifón en una plantación de arroz en China, realmente impresionante, sin olvidar el paseo en góndola a través de Venecia y, por supuesto, los números de pieles caras, de plumas (me aseguran que han necesitado más de una tonelada de «lloronas» de avestruz y lo creo, porque la gran escalinata se cubre materialmente de hermosísimas plumas), y no hablemos de los brillantes y las lentejuelas. Parece increíble la cantidad de cosas que se necesitan para sacar a las chicas desnudas.

Por supuesto, el estreno ha constituido un triunfo y en las tres horas y media largas que dura el nuevo espectáculo las ovaciones se sucedieron entusiásticas.

Entre los intérpretes destacaré –por patriotismo– a dos españoles: rubio patino y suave, Frederique Rey; moreno y atlético J.P. García, y a Marlene Charell, Michèle Frascoli, Micheline Roinè y Verónica Bell, elegantísimas, graciosas, buenas cantantes y bailarinas. Sin olvidar a los perritos sabios, que comportaron como actores de categoría. La *vedette* de ellos es un español al que llaman Kaly. Nació en Valencia y adora, claro está, la paella.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 457, noviembre de 1968, s. pág.**

Es el éxito de la temporada... En otro tono completamente distinto al de Chevalier. Yves Montand –con un conjunto de camisa y pantalón marrones– da un recital estricto, casi seco en el que el principio promete un tremendismo que acaba pronto. Efectivamente la primera canción es de una tensión trágica. Su autor es un poeta turco. «La guerra», «Hermano», «el dolor del mundo» ... son las palabras que se repiten. Pero Montand, después vuelve atrás, se le olvida que es comunista y tras unos pasos de *claquette* muy 1925 nos refiere los amores de los jóvenes ciclistas por la compañera de excursiones: Paulette. Se habla de la hierba tierna, de que el amor les pone alas..., su título es también trivial: *En bicicleta*. Más tarde se pone un sombrero hongo y juega con un paraguas; es la suave caricatura de un inglés...y vuelve a los poemas sin rima de Prevert-Krosma o Crolla...

Montand es un buen actor, con esa facha un poco ordinaria pero seductora que tuvo Gabin, que tiene Belmondo, y canta bien... No sé por qué, pues no me entusiasma.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 458, diciembre de 1968, s. pág.**

En el Olympia debutará mañana, con 13 canciones y numerosos bailes, la célebre bailarina... y después cantante y actriz, Zizi Jeanmaire.

A pesar de la prohibición severa de que nadie asista a un ensayo, he logrado ver uno, sentada en el patio de butacas de la sala Pleyel, única espectadora de un baile dirigido por el marido de la estrella, Roland Petit.

No sé «lo que dará» una vez «iluminado y vestido», pero así la impresión es terrible. La danza llega al límite extremo ¡y tan extremo!, con la pornografía. Una se sentía incómoda ante los gestos y actitudes de la pareja en el escenario. Y es que un vendaval, o más bien tempestad, erótica invade el mundo.

Ya no hay fronteras para el pudor. A mí, ¡ay!, con otros prejuicios y otra mentalidad, me avergonzaba ver al señor Petit organizándole una pequeña orgía amorosa –de pareja sola– a su propia mujer. Claro que yo soy –en este sentido– bastante pacata, sin duda.

En fin, me interesará saber cómo acoge el público este cuadro, para ver la medida de «manga ancha» que tiene el mundo de hoy. Por eso me prometo asistir al espectáculo y hablar de ello en mi próxima crónica. A lo mejor la equivocada soy yo.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 459, enero de 1969, s. pág.**

Comienzo mi artículo en el mismo punto en que terminé el anterior; en el baile de Zizi Jeanmaire; en su espectáculo, en el tono erótico –que me parecía linda lo obsceno– de una danza que le vi ensayar.

Confieso mi error. Si no es precisamente algo lleno de pureza y candor, no obstante, jamás llega a repugnar. ¡Qué misterio este del teatro! Después de tantos años de haber estado en él, de haber vivido para él, de haberlo interpretado, juzgado y amado, tengo que reconocer mi gran ignorancia.

El espectáculo no lo es si no intervienen en él todos los elementos que deben componerlo, y uno de estos elementos, el primordial, es el público. Sin ese vago, desconocido número no se puede saber el producto total de los sumandos.

Actores bailarines, cantantes, decorados, luces, música... pueden no ser nada si no se amalgaman homogéneamente con el público y en este, en último extremo, el que deshace, dispersa, machaca todos los valores o añade lo necesario, lo exacto, lo estrictamente preciso para que se produzca la obra maestra.

El espectáculo que ha presentado Bruno Coquatriz es completo y equilibrado. En la primera parte destaca el estupendo y original teatro negro de Praga, de Lambka, que resulta *feérico*, lleno de poesía y belleza; el arte acrobático de Los siete Assouan, unos egipcios –como su nombre indica– que por medio de una catapulta se lanzan uno sobre otro hasta hacer una torre de cinco hombres..., pero los espectadores no están tranquilos hasta que aparece Zizi, con una especie de camiseta cortísima, negra, de mangas largas y se pone a cantar. Veamos: es pequeña, no tiene absolutamente ninguna forma femenina, los brazos son extremadamente delgados..., las piernas, en cambio, son perfectas. Ella lo sabe y las hace protagonistas de sí misma. Lleva el pelo teñido de un negro rabioso y rapado. Me parece un monaguillo. Un monaguillo lleno de picardía que roba las perras del cepillo para comprarse unos cigarrillos.

La voz de Zizi es acre, casi, casi vulgar, sin flexibilidad..., pero ella sabe apoyar con un guiño o un esguince un además cada frase y hacer agradable lo que en otras condiciones resultaría imposible.

Pero, sobre todo, Zizi baila. Y baila bien, su línea aguda es agresiva y frágil. La audacia de ciertos bailes, como el que vi ensayar, pierden grasería [sic] por su sonrisa, por su falta de contorno ampuloso. Porque actúa como si jugara: divirtiéndose.

El público juega también y se divierte.

*El hombre de la Mancha*. He aquí el triunfo de un verdadero gran actor: Jacques Brel. He hablado a menudo de él. Es un cantante que apasiona. Valiente, poeta que no se anda por las ramas al momento de juzgar y cantar las cuarenta (con bella música y letra inteligente) a todo lo que nos rodea, fue también el intérprete de aquella película –que estuvo lejos de entusiasmarme pero que no me disgustó– y que se llamaba *La bande a Bonnot*, de la que hablé en su día.

Bien, pues *El hombre de la Mancha* por el arte de Brel, se convierte en una obra maestra. Es un iluminado al que el genio agiganta hasta convertirlo en ese ser intemporal, fabuloso, del que todos los españoles tenemos una gotita: Don Quijote.

La interpretación de Brel alcanza, a menudo, lo sublime.

Sería injusto dejar a Brel, isla desierta en un mar inmenso y frío. No, junto a él –contrapeso equilibrador– cobardica y bueno, pillastre e ingenuo, Sancho Panza le sigue como una sombra grotescamente deformada. Robert Manuel es este Sancho perfecto... y con la dificultad de haber repentizado el papel que le fue entregado veinticuatro horas antes del estreno. Fue Darío Moreno el que creó el personaje en Bélgica, pero la muerte

se lo llevó de modo fulminante en un aeropuerto turco cuando iba a embarcar en el avión que debía traerle a París para el estreno.

He de añadir que el papel de Dulcinea lo interpreta de un modo personalísimo Joan Diener. Una belleza salvaje que hace una moza de venta desgarrada y que canta, con espléndida voz deliberadamente rota y áspera en ciertos pasajes.

No hablo de la obra porque sé que se hizo en España (creo que Nati Mistral estuvo extraordinaria), ni de los ballets, preciosos..., pero más americanos que manchegos; ni de la *mise en scène*, con aciertos espléndidos y momentos de embarullamiento... y solo añadiré que nuestro españolísimo Barbero Maese Parra, el alcazareño creador de la Orden del yelmo de Mambrino, va a hacer expresamente el viaje a París para nombrar a los protagonistas Caballeros de la Orden y entregarles con productos manchegos, el yelmo de oro...

¡Vive Dios que lo merecen!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 461, marzo de 1969, s. pág.**

Y para variar: La blasfemia En el Teatro de París *El concilio del amor*. Una obra escrita en 1895 y «puesta al día» por André Bretón, ha levantado oleadas de protestas y controversias. Aparece en el cielo con Dios –un anciano con muletas, decrepito... La Virgen...–. Decididamente no puedo describir lo que es la obra. Se han encontrado símbolos, se ha defendido la tesis...

Si para ello hay que comenzar por escupir sobre lo más sagrado –comenzar y terminar– aunque la tesis pueda hallarse rebuscando mucho, no me interesa o dicho de otro modo ¡Qué importa que pueda haber un fondo positivo, si me ahogo en la superficie!

En la Iglesia de Saint-Germain-de-Prés se ha hecho una experiencia. Ante más de dos mil personas ha habido un espectáculo formado por una orquesta de jazz, diversos cantantes blancos y negros y danzarines «hechiceros» con máscaras multicolores. Quisiera ser ecuánime. Haré una separación tajante: primero lo que me ha gustado:

Algunos cánticos –como los negros espirituales–, de una gran belleza. Las voces espléndidas de ciertos cantantes. Las melopeas obsesionantes.

Lo que no me ha gustado:

El total del espectáculo en una iglesia. Los danzarines revolcándose por el suelo.

El público vociferante, aplaudiendo, arrancando velas para bailar entre los negros, con una falta de respeto realmente intolerable.



El Padre Rogue ha pretendido –dice– ofrecer una ceremonia de hoy puesto que los músicos son apasionados de su arte y viven para él, en resumen, ofrece algo de su vida a Dios.

–¿Y no cree aterrar a algunos fieles?

–Creo que hay que empezar. Si alguno se aleja quizás atraiga a muchos.

«¡Quizás...!» De todos modos «quizás» haya algo aprovechable cuando se aparte el griterío y la exageración. ¡Quizás...!

El asunto Alain Delon es motivo de muchos comentarios. Está demostrado que él y la que fue su mujer (ya se ha notificado el divorcio) no era un modelo de moral y de pureza... Lo malo es que entre diversiones de todo orden ha habido un hombre muerto. Asunto sucio y feo...

Volvamos la vista hacia otros horizontes más limpios.

Vivimos en nuestra época y si un paseo por otros tiempos es siempre provechoso, no podemos quedar anclados en lo que fue, debemos ir hacia adelante, ¡qué duda cabe! Por ello, cuando me encuentro ante algo actual y con valores grito mi júbilo. Bueno es renovar, ver las cosas con los ojos de hoy. Atacar con audacia..., pero se puede llegar a cumbres gloriosas sin ofender por principio, sin revolcarse en el fango por método. La prueba: El espectáculo de Mauricio Béjart.

He aquí un arte que ha superado el meloso –a fuerza de monotonía– ballet clásico. Béjart hace bailar a sus artistas sobre la espléndida *Novena sinfonía* de Beethoven y no se contenta con la armonía perfecta, sino que añade una expresión, una emoción fuerte, al movimiento físico.

«El baile es un rito y no una diversión», afirma. Su espectáculo, en el Palais des Sports ha puesto de pie esta tarde a los 6.000 espectadores. Yo estaba entre ellos.

Y voy a hablar ahora de algunos españoles en París.

María Cid es una espléndida cantante en plenitud de sus formidables facultades, una artista llena de sensibilidad, de honestidad...

El Círculo Musical de París la presentó en la Sala Gaveau en una conferencia de Bernard Gagnepain sobre nuestra música. María cantó unas bellas seguidillas religiosas armonizadas por José Subirá; obras de Toldrá, de Guridi, de Mompou y la célebre *Canción para dormir un negrito* de Montsalvage en donde la cantante alcanzó la cima del arte levantando una tempestad de ovaciones.

En la segunda parte, Granados y Falla ofrecieron la ocasión de que María Cid se luciera en la seguridad de sus agudos, en la igualdad brillante de sus graves. ¡Un triunfo

para nuestra conocida artista! Sería injusto no nombrar a la magnífica pianista Monique Vincent que es la acompañante perfecta, puesto que se identifica con la cantante en una labor sin el menor fallo. También actuó eficazmente Madeleine Vautier, al violín.

Resumiendo: El espectáculo que priva hoy en París es marcadamente pornográfico (porque deliberadamente no ha hablado el espectáculo «Arrabal»). Este escritor, que creo que podría ser un gran autor, persiste en los caminos de lo indecente y lo escatológico llevado a términos delirantes), como si viéramos a la época maniquea y se deificara el sexo.

Confío en que sea una moda, y, como todas las modas, pasará.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 465, julio-agosto de 1969, s. pág.**

[...] Le Marais es ese delicioso barrio cargado de historia. Creo haber dicho ya que estuvo en peligro inminente de desaparecer y gracias a un Comité de personas importantes se ha salvado de la terrible plaga del rascacielos. Los pabellones y hoteles particulares guardan la belleza que imprime la historia a las cosas. Luz y sonido se encargan de hacernos ver la primera y referirnos la segunda, y el pueblo aporta su colaboración asistiendo a los festivales que allí se organizan.

Ya hablé de unos ballets que comenzaron brillantemente la temporada, en este principio de verano húmedo y tierno. Ahora es *La Hoberaute*, de Audiberti, lo que se representa en el Hotel de Sully.

La «ópera sin música» es conocida. Se trata de una «muchacha» que se convierte en «mujer-pájaro» en el aire y «mujer-pezu» en el agua, que ha heredado la magia de los antiguos celtas. Su misterioso protector anuncia al padre adoptivo que la deberá casar con el hombre que llegue aquella noche..., pero en lugar de aparecer el joven y bello amado, llega el tirano odioso del lugar... y por la muchacha se convertirá en un hombre bueno, mientras que el dulce novio acabará siendo a su vez un tirano.

La dirección escénica es de Vitaly, quien ha utilizado la fachada del edificio con gran acierto, pero la triunfadora ha sido María Laforet, la gran actriz y cantante que da el tono justo de irrealidad y embrujo que exigía su personaje.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 467, noviembre de 1969, s. pág.**

[...] En el teatro hay pocas cosas interesantes y sigue la obsesión de mostrar lo que antes se ocultaba en todos los dominios. *Los muchachos de la banda* es un alucinante conglomerado de homosexuales que se insultan, se adoran, dicen obscenidades, se besan, son desgraciados, bromean, se contornean... Algo que creo que a cualquier celtíbero normal debe asquearle sin aportarle absolutamente nada de nada.

Este despacho de monstruosidades se representa en el Eduard VII, su autor es un americano llamado Crowley y la obra ha obtenido un triunfo en América, no me explico por qué.

En L'Épée-de-bois –teatrito de quinta categoría–, sigue un engendro sin el menor valor literario ni teatral de Arrabal, ese resentido que, si tuvo alguna vez un atisbo de poesía (siempre en lo escatológico y deliberadamente pornográfico) lo ha perdido totalmente.

*Hair*, en mi vecino teatro de la Porte Saint-Martin va camino de las cien representaciones con un público casi todo compuesto de extranjeros que no comprenden nada del texto, pero quieren referir en sus países lo que es un escenario lleno de actores desnudos.

Tuvo un éxito resonante de crítica y de público *La Perrichola*, de Offenbach, con libreto de Meilac y Halevy que no representaba desde hacía setenta y cinco años.

El reparto es brillante; Jean Le Poulain, gran actor, interpreta al Virrey, y Jane Rodhes a la Perra india –Perri-chola– que aquí se presenta como a un dechado de virtudes...

Los decorados y figurines son del gran artista Carzou...

Pues bien, a mí me ha aburrido soberanamente. La música (que no tiene ni un tema, ni un recuerdo, ni una nota peruana) es vulgarcita y fácil, los decorados y los figurines ricos, a veces bellísimos y otras bastante cursis, en cuanto a los cantantes: ¡psé! Jane Rodhes, brillante, simpática, pero Jean Le Poulain –que procede de la comedia– me ha afligido profundamente. ¡Qué pena de actor! Le he visto en ridículo constante a medio camino entre el circo y el aficionado «cara dura». La revelación por su sinceridad, es la de un hasta ahora desconocido –quinto en el reparto– Michel Caron, que en el papel de Piquillo canta y dice con encantadora sencillez.

También he visto el *Music-hall* de Leningrado. Me interesaba comprobar la versión que un país proletario daba a un género tan eminentemente burgués.

Y me he encontrado con un espectáculo disciplinado..., viejo de cincuenta años. Las bailarinas se mueven como las de cualquier revista americana... que hubiesen sido vestidas por las ursulinas. Los números de circo son buenos ¡pero archivistas! y los de «luz negra» un tanto sentimentaloides —la rosa, la mariposa y el viento—. ¡Pero hay los cantantes!, y valen por todo el espectáculo. Valia Baglaenko en esas melodías populares rusas que se oyen siempre con gusto y sobre todo Mouslim Magomaev con un registro de voz amplio y fácil con excepcionales calidades aterciopeladas, gratisimas.

He tenido interés en conocerle y Bruno Coquatrix me facilita la entrevista. Hablamos en italiano, pues según me explica comenzó debutando en la Opera —después de sus estudios en el Conservatorio— y para cantar óperas italianas aprendió este idioma, después le sedujo la canción y «se pasó» al «Music-hall». Me da sus señas en Moscú: Hecbn Mcknk y Pl 36 Mycanm Mockba. Y yo le doy las mías en Madrid...

—¡Me gustaría tanto conocer España! Y me habla de Victoria de los Ángeles, de Lavirgen, de Montserrat Caballé...

Sería injusto que terminase mi artículo son hablar de la última obra de Anouilh *Cher Antoine*, que acaba de estrenarse y aún no he podido ver.

Es una obra maestra, dicen los críticos.

Y es que el teatro no es una improvisación, ni una moda, ni una competición de audacias, sino una creación que exige dotes naturales y un trabajo encarnizado de honradez y tenacidad.

¡Ah!, en *Cher Antonie* está todo: sentimientos, virtudes, vicios, descritos maravillosamente..., sin gestos obscenos, son desnudeces, sin insultos al público ni «flagelaciones» y «acoplamientos» ...

¡Claro!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 470, marzo de 1970, s. pág.**

Bolchoi ruso y Pop-music. Dos mundos, a doscientos metros, dos formas de expresión antagónicas, dos acontecimientos sin la menor conexión... ¡Y sin embargo! Sin embargo, en ambos casos se trata de un espectáculo con músicos y cantantes, cara al público. Uno se produce en el teatro de la Opera, el otro en el Olympia. He asistido a los dos.

Primeros absurdos: los maquinistas franceses se declaran en huelga con mil personas en la escalinata de la ópera esperando a que abran las puertas. Espectadores de

gala temblando de frío sin saber qué hacer. Señoras recogiendo las faldas de brocado y corriendo como gamos para «birlarle» un taxi a alguien; desconcierto y comentarios fuertes.

Al fin, después de la suspensión de una representación, los huelguistas prometen ser buenos y vuelven a llenarse las escalinatas de indias con «sarís», de gruesos jerseys nórdicos junto a los visones más «maxi» del mundo... Pero esta vez se abren las puertas...y siguen los absurdos: una compañía de Repúblicas Socialistas presenta su programa de cinco óperas (¡todas zaristas!) en las que los artistas salen con tiaras, besan la mano a los popes, arrastran mantos reales y hacen constantemente la señal de la cruz entre un aria y un divo.

El pueblo ruso «oficialmente ateo» «pone los ojos dulces» y suspira ante una procesión y su interés se inclina por la vida de los ricos nobles y las bellas burguesas consteladas de joyas.

El absurdo continúa: Esperamos todos que los cantantes sean impresionantes y los «bajos» fabulosos... ¡Y resulta que, con alguna excepción, el triunfo ha sido para los coros y que la mayoría de los divos canta desafinando e interpreta como en las películas mudas de principios de siglo! El vestuario y el decorado son de una riqueza pomposa, tremenda y... ¡Tan pasada!

En fin, naturalmente no todo es negativo. Ya hablé en mi crónica anterior de los ballets –asistí a un ensayo–, aunque sin la fuerza estallante de los de Béjart, tienen una perfecta cohesión y parece que todos los danzarines llevan siglos aprendiendo juntos el más mínimo *entrechats* formando una unidad sin desfallecimientos.

Y hay, sobre todo, las óperas. *La dame de pique*, de Chaikovsky, era desconocida para mí y ha sido un verdadero regalo. ¡Qué espléndida música! Suntuosa, expresiva, terriblemente nostálgica o en cascadas llenas de alegría.

Tiene una riqueza de temas excepcional y hay, además de la obra y los coros (por primera vez en mi vida he visto hacerles repetir, cuando los aplausos a los divos eran una pura y fría cortesía) la voz de Galina Vichnevskaja.

Pero una figura, o dos, no basta para mantener el tono de un teatro que se llama Bolchoi (lo que quiere decir en ruso, Gran teatro), y que tiene tal nombre y la tradición de categoría única en todo el mundo.

Galina Vichnevskaja es, además, fina y elegante. Se diría una francesa. Es un piropo.

Solo 24 horas después de ver *La dame de pique* asisto a la representación del Festival Pop Music. Parece que han pasado siglos. En escena, músicos para los que el ritmo tiene más importancia que la melodía. Un batería mantiene solo una pieza durante largos minutos. Aunque la percusión sea perfecta, estamos deseando que entren otros elementos...y entran. En la sala estallan, hacen luminosos –como los *flash* de los fotógrafos– corren las luces barriendo a los espectadores, se apagan, se encienden...

¿Cuántos decibelios son necesarios para que el ruido sea una verdadera agresión al cuerpo humano? Yo he tenido una rotura de tímpano porque los altavoces aúllan de forma ensordecedora.

Se proyectan simultáneamente *spots* bien elegidos: escenas de guerra, negritos depauperados, cuchillos, parejas amorosas, etc., etc.

Se temía que en la sala se desencadenara una locura colectiva con rotura de butacas y ataque de histerismo..., pero yo creo que nadie puede moverse porque estamos apuñalados por la música como las mariposas traspasadas por alfileres.

¿Piensa el lector que estoy horrorizada? Pues con la lealtad que le debo confesaré que aparte de momentos desagradabilísimos de ruido insoportable, muchos grupos me han gustado y los Moody Blues y de los Rolling Stones me encantan las canciones bien construidas, bien cantadas y con melodías de verdadero valor...

Ruido, diapositivas y juego de luces aparte ¡una sorpresa agradable!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 472, mayo de 1970, s. pág.**

La perfección en España tiene cuatro nombres: Nuria Espert, Mayra O'Wisiedo, Julieta Serrano, Víctor García..., podríamos añadir uno más: Jenet..., pero...

En el Teatro de la Ciudad Universitaria ha presentado Nuria Espert *Las criadas*. Pocas veces se puede lograr una cohesión más terriblemente total, más homogénea entre todos los elementos que integran el espectáculo.

Se ha dicho que una dirección escénica totalmente lograda es «la que no se ve». Víctor García nos demuestra que no. Su dirección es en cada instante feroz y agresivamente evidente..., y asombra comprobar hasta qué extremo insospechado puede llegarse con tres personas en un escenario... la dislocación de los miembros de una mujer son [sic] tan expresivos o más que una tirada de en voz brillante.

El odio, el amor, la tortura, la envidia y la admiración gritan, se revuelven, dan vueltas como leones enjaulados, se «entrehieren», se exaltan, llegan al éxtasis...en la angustia opresiva de la obra de arte.

Nuria, Mayra y Julieta alcanzan tonos sublimes, cumbres excelsas. Hay momentos en que las dos «criadas» son como dos mantis exasperadas, dispuestas a devorarse. Escalofriante.

Los críticos franceses ponderados, o secos, o tacaños en el elogio, han gritado su admiración y su asombro.

Dije al principio que había cuatro nombres sinónimos de genio...y que quizás en vez de cuatro sería cuatro, contando con el autor.

Pero es que yo vi la obra *Las criadas* aquí en París, interpretada por Tania Balachova... y me pareció de lo más flojo de Gênet, a mucha distancia de *Los negros*, por ejemplo. Víctor García le ha dado una hondura y una significación que no era evidente... Insisto: Genial Nuria, genial Mayra, genial Julieta, genial Víctor... y un buen autor.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 473, junio de 1970, s. pág.**

El hombre y sus monstruos

En una de esas fiestas de copa saludos y canapés de caviar, he conocido a un ingeniero jefe de la IBM. Estábamos charlando del éxito de la Compañía del Teatro Latino de Murcia, que nos ha traído en dos importantes representaciones, *La enamorada del Rey*, de Valle-Inclán y *El otro*, de Unamuno, y que ha conseguido un verdadero éxito. Tanto José Luis Morales, como su hermano Antonio –decíamos, su primer actor y director– son dos fenómenos del teatro.

Una representación excepcional

Todos estudiamos un día el *Orlando furioso* de Ariosto, en clase de literatura...

La Compañía de Arte Milán ha presentado esta obra en el cuadro del Teatro de las Naciones... ¡Pues nada tiene que ver con lo que recordamos de nuestros años mozos!

Imagínese un lector un ruedo enorme, una gran plaza llena de público, sin butacas, sin palcos, simplemente con dos altas tarimas una frente a otra, pero no sólo en ellas tiene lugar la representación.

El público asiste de pie a una acción que se multiplica por todas partes, solicitando su atención. Sobre unas andas –como la de nuestras procesiones– los actores declaman su texto, que casi nadie oye porque otros grupos llegan sobre otros carros, atropellando y gritando. El espectador puede intervenir, ayudar a empujar unas ondas, y demostrar su asombro con un largo «¡oh!» ante las «atracciones» constantes: cubos cristalinos que

dormán un palacio encantado; el «hipogrifo» que pasa volando sobre las cabezas; el laberinto, de jaulas muy primariamente hechas con tablas, en el que el espectador se encuentra aprisionado y asiste— y puede intervenir —en escenas de orgías.

Los actores, entre nosotros, nos apostrofan, gesticulan, chillan con un vigor de charlatán de feria... ¡y eso es el espectáculo! Una feria con harapos, monstruos, bellezas y maquillajes exageradísimos.

¡Qué lejos del «intelectual» y frío Living Theater! En ambos el público colabora e interviene (pero éste es un fondo de pueblo Mediterráneo, sano y expresivo, verdadera y directa fuerza de la naturaleza); aquí todo se remueve —porque llegan caballos a galope, y las madres llaman a sus pequeños:

—¡Cuidado! ¡Ven! ¡Ven!

Y los gritos se mezclan a los de los actores. Todo es primitivo, ingenuo y terriblemente atractivo.

Un triunfo para Luca Ronconi, director, y para todos los actores, entre ellos Angélica que acaba de obtener un premio en Cannes.

¡Qué lección para los jóvenes que sueñan con encontrar nuevas formular de renovación el teatro! Y ¡con qué sencillez de vuelta al origen nos lo han traído los italianos!

Hablo de ellos con Anne-Marie Quentin, una joven actriz que se prepara concienzudamente para el arte escénico. Anne Marie acaba de tener un gran éxito en la *Escena de la Pasión* de la obra de Péguy; *Juana de Arco*. Su interpretación de la Madre de Dios ha hecho impresión en cuantos la han visto.

—¿Qué proyectos tiene?

—Por lo pronto una gira con «La casa de Bernarda Alba» ...y me preparo con entusiasmo y con fe para el futuro.

Clases de ballet, de expresión corporal, de importación de voz, de interpretación improvisada, de clásico, de moderno, de esgrima, de español... (¡Qué perfecta es su interpretación de la Laurencia de *El Alcalde de Zalamea* en el idioma de Cervantes!)

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 477, diciembre de 1970, s. pág.**

Solo dos veces he ido al teatro «teatro» en estas semanas... (el ballet no es «teatro» para mí, sino... eso: «ballet»).



La primera para ver –saborear y emocionarme– *No despierten a la señora*, de Jean Anouilh. La señora tiene que dormir por la mañana porque es actriz, trabaja de noche y se acuesta tarde.

Todo gira alrededor de un actor mediano pero director, que ha triunfado y cuya vida es «el teatro» ... el teatro –¿tres paños de decorado que se sustituyen o cuatro verdaderas paredes que se confunden?

Todo está lleno de vida; el escenario, la casa... y todo, al mismo tiempo, terriblemente vacío, sin el asidero de un pasado (unos padres normales, una madre tierna)...

El Julián de *No despierten a la señora* inmejorablemente interpretado por François Périer (¡qué obra para nuestro Fernán Gómez!) recuerda con dolor la debilidad del padre, la ligereza de la madre –¿abrazos «de escena» o «verdaderos abrazos»?–superponiéndose en realidades, ensueños, recuerdos, recitados... para acabar solo (el hombre siempre queda solo al final) en un escenario terriblemente vacío con ese espantoso atractivo de la escena despojada de luces, de muebles, de decorados, ¡solo! cuando el personaje-testigo, el apuntador, cómplice y tierno, pide a la «tramoya» el último «Telón»...

¡Y qué sabroso actor este Paredes –de origen español– que nos «cuenta» sin intervenir realmente!

Obra terriblemente dura, aunque paliada por la ironía y el desenfado de su diálogo, que sube y baja en el tiempo para mostrarnos cómo la vida se repite y cómo todos –los del patio de butacas y los de «arriba»– vamos y venimos entre apariencias y pequeñas trampas.

Obra doblemente apasionante para mí que, por haber estado tantas veces del otro lado del telón, tengo la doble perspectiva perfecta: espectador-acción actor-público.

No es tierno con el mundo del teatro este demonio de Anouilh..., pero si no tiene completamente razón... ¡tiene tantas razones!

El segundo espectáculo se llama: *De la bella época a los años locos*. Es muy flojo. Tanto que por comparación quizás los de ahora parecen sensacionales. Pero esta especie de *cafconç* con fondos de música de «Valentine», de *Viens poudoule* o del *black bottom* nos hacen adorar obras como *Hair* (que tanto me decepcionó) o como *El violín sobre el tejado*...

Naturalmente, siempre es agradable ver a unas muchachas muy monas imitando a la célebre «Goulue» –inmortalizada por Toulouse Lautrec– o a Mistinguette toda risa de boca grande, piernas largas (¡aseguradas en dos millones de francos!) y boas ligeros... o

seguir los ritmos de un «charlestón» cuyos ecos llegaron hasta nuestra niñez... y siempre hace reír (¡qué pena!) ver «al marido» en paños menores huyendo del amante... porque cree estar con la mujer del amigo y no con la suya...

La jovencita con inocencias de recambio, el aristócrata-don Juan, el marido con revolver y perdón muy pronto, la cupletista de «pequeña virtud» ..., mundo que crepita, corre, se esconde, se mete en la boca del lobo, huye, se explica, resbala, mete la pata..., mundo de Feydeau y de Labiche siempre fresco en su ingenuidad, no tan inocente.

Espectáculo «flojo» pero con su poquito de nostalgia en el tango-caricatura, en el sombrero de paja de Chevalier, en los trajes de Paul Poiret...

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 478, enero-febrero de 1971, s. pág.**

De Teatro he visto a un «último» de los que rompen toda lógica, que no respeta ninguna de las leyes reconocidas en la escena, que urde y trama, imbrica y confunde el sueño con los terrores infantiles, el tiempo y el recuerdo. ¿Qué quién es el autor de esta obra tan de hoy? ¿Gênet? ¿Arrabal?... ¡Quiá!

Strindberg. Sí, Strindberg, de quien hoy nos llega una lección de buen y «moderno» teatro... que se escribió en 1901. La obra se titula *El sueño*. Inés, hija de un dios indio, baja al mundo para tratar de comprender y asumir el dolor humano. Las escenas de pesadilla, maravillosamente interpretada por Claude Winter y Jacques Toja, ponen en evidencia la magnífica categoría de esta obra terriblemente de hoy, de ayer ¡y de todos los tiempos!

Una representación extraordinaria patrocinada por el ministro delegado (en sustitución del de Cultura), señor Bettencorvet y ofrecida por el director del Conservatorio Nacional de Arte Dramático e ilustre escritor, señor Touchard, organizada en homenaje a Michelet en el marco del año San Luis: *Pobre Rutebeuf*. Un espectáculo muy vivo en una plaza pública bajo el reino de San Luis. Nobles, soldados, monjes, cómicos de la legua, prostitutas, saltan y ríen, pero la muerte acecha... Un frío glacial paraliza los juegos y los bailes. Pasa un leproso un leproso... para conjurar la amenaza, los cómicos suben al carro para representar el «Milagro de Teófilo» y Rutebeuf, el poeta, celebra con mística ingenuidad la gracia de la Virgen frente a las fuerzas del mal... y un heraldo de luto anuncia la muerte de San Luis en Cartago... La multitud consternada, se disgrega y el poeta queda solo, pasa el tiempo y el viento se lleva su vida, sus escritos... Eso es todo..., pero ¡qué espectáculo tan logrado! Cada réplica parece desprenderse de la anterior con

una musicalidad impresionante. Los jóvenes actores muestran el dominio de la expresión corporal, del baile, de la dicción. En fin, una obra perfectamente lograda y en la que no se falta al respeto a ningún canon teatral.

Se acabó el octavo Festival Internacional de la Danza en los Campos Elíseos. Todas las compañías de ballet eran inmejorables. El premio ha sido para el Ballet Nacional de Cuba en el que cada bailarín es una verdadera estrella sólo superada por la técnica, la gracia, la musicalidad y el dominio de la primera y genial figura: Alicia Alonso. Es curioso que el espectáculo –en su primera parte– sea tan conformista. Esperábamos algo verdaderamente revolucionario..., pero comparadas con las de Béjart, estas coreografías resultan casi infantiles.

Felizmente está en *pas de quatre* bailando maravillosamente por Alicia Alonso, Josefina Méndez, Marta García y Mirta Pla, quienes a su perfección añaden un fondo pícaro de broma crítica a la parte de cursilería que pueden comportar las «Giselas» y los «Lagos de los cisnes» en el baile clásico. Está la expresión corporal, el dominio del músculo más insignificante en cada bailarín... pero, como digo, está, por encima de todo, el arte sublime de Alicia Alonso. Un premio bien ganado.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 483, julio-agosto de 1971, s. pág.**

Cada vez que veo a Jean Louis Barrault se pone en pie ante mi recuerdo algún pasaje de aquella preciosa película *Les enfants du paradis*. ¡Ay, la mirada perdida y dolorosa de Jean Louis clavada en su rostro temiblemente blanco!

Pero aquella mirada se ha perdido. Ahora son dos ojillos vivos los que nos miran con picardía. Tiene sesenta años.

Nos ha citado a un grupo de periodistas. Va a hablarnos en calidad de «director del Teatro de las Naciones».

La última vez que le vi fue en el «Odeón» ..., en mayo del 68.

Era triste ver aquella figurilla ágil y nerviosa, gesticulante, pretendiendo detener solo con su voz y sus ademanes a una revolución con la que él se declaraba solidario... Antes de que entrase en su teatro saqueando los vestuarios (¡había que ver a los maoístas con capas de armiño napoleónicas y cascos de Minerva, durmiendo sobre túnicas de oro y haciendo sopa encima de las corazas galas!), rompiendo y ensuciándolo todo. El alguacil alguacilado [sic] no pudo detener con su verborrea, con sus afirmaciones extremistas, con la seguridad de su personalidad, la oleada que se le venía encima.

Ha pasado la tempestad y nuestro hombrecillo es, de nuevo, un personaje oficial. Le han nombrado director del Teatro de las Naciones. Hace algunos días, en una fiesta del Conservatorio, nuestro director Pierre Aimé Touchard me presentó al ministro de Asuntos Culturales, Jacques Duhamel, y éste nos confirmó el nombramiento.

—¿Y qué proyectos trae el seguidor de aquel gran director (y tan buen amigo mío) Planchon, y otros ilustres hombres de teatro?

—Todas las tendencias se harán efectivas, se representará en teatros, en cafés, hasta en las calles...

Yo le recordaba hablando a la «la masa revolucionaria»: ...vosotros, a los que comprendo... Entre un público grosero, indiferente, sucio. En el suelo y colgado de los palcos, los harapos de escena se mustiaban trágicos.

Los trajes del teatro son maravillosos, ricos, sorprendentes, cuando están sobre el corazón de los actores..., pero ¡qué triste, qué anacrónicos y desfasados los oros, los rasos, los terciopelos como inertes camisas perdidas de serpientes!

Jean Louis Barrault habla y habla incansable: Beckett, Cocteau, Kafka...

¡Ay! ¿Dónde está el rostro patético de aquel «niño del paraíso»?

No puedo por lo menos de hacer el paralelo. El también, como la ropa de teatro, pierde alguna vez el alma y se muestra anacrónico y desfasado y mustio...

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 484, septiembre-octubre de 1971, s. pág.**

He dicho que he ido aplaudir a Sergei Reggiani. He elegido su espectáculo entre todos porque siento un gran respeto por los verdaderos actores que a su vez respetan al público, porque admiro al actor que no se estanca en su propio barro, que busca, desesperadamente nuevos métodos de expresión..., que trabaja, en fin, sin concesiones.

Todo esto está en su ¿recital? (no creo que pueda llamarse así la sucesión de sus canciones que «dicen cosas» y que interpreta aún más que canta).

Desde su presentación en *Los secuestradores de Altona*, de Sastre, hace diez años, ha interpretado en su vida el cine, el teatro, la canción.

Su cara —es feo— parece una máscara de goma. Se estira y se encoge increíblemente para decirnos su melancolía en *La cincuentona*; su pena en *Hija mía*. («Hija mía, mi niña, veo venir el tiempo en que te marcharás para cambiar de cielo, para cambiar de casa, para cambiar de vida...»); su emoción en *Edith*, destinada al recuerdo de Piaf.

Ni una nota falsa –en todos los sentidos–, pues hasta cuando habla de aquella mujer «de enfrente» lo hace con poesía y ternura: «Mis primos y yo la mirábamos en silencio a través de las celosías...».

Con orquesta o guitarra –o las dos cosas– es siempre sincero, exacto, fluido...

–¿Cómo logra Reggiani esta naturalidad y esta sencillez?

Su boca se estira, se estira, sus párpados se arrugan, parece un gran perro de esos de ojos húmedos y amorosos que se deja tirar de las orejas por los niños, sin gruñir; ríe:

–¿La sencillez?, con trabajo, trabajo y trabajo

Mi aplauso y mi respeto para él.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 486, diciembre de 1971, s. pág.**

En el Athénée se ha repuesto una comedia dramática de Pirandelo: *Vestir al desnudo*. Melodramática –más que dramática–, no añade a la gloria del autor italiano. Con muchos menos valores que otras suyas. Sin una gran dirección artística, resulta interesante sólo por la interpretación personalísima de la protagonista, Emmanuela Riva, que parece flotar por la escena, volar a ritmo de cámara, lenta, irreal, con transparencia de gesto y de voz –valga el símil– la actriz subyuga..., aunque no convenza de la autenticidad de unos sentimientos. Es decir, que ella recrea su personaje. Lo falsea. Pero el de la ficción es bellísimo. Claude Dauphin, el testigo (el propio autor a la caza de sus «hijos»), sirve solo para oponer la sombra de sus respuestas a las luminosas reacciones de Emmanuela. Los demás intérpretes me parecieron completamente vulgares.

Una buena tarde. Fuera, llovía.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 488, marzo de 1972, s.pág.**

[...] Con este moral «de trueno» (como dicen los franceses) me he ido a ver el último estreno de Jean Anouilh: *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. En el Teatro Antoine.

Hace muchísimos años este autor encontró una fórmula inédita y de la Antígona de Sófocles nos condimentó una obra maestra con consideraciones personales, y personajes con jerseys y faldas plisadas (aún no se habían generalizado los pantalones) hacían comentarios interesantes. En España fuimos nosotros, aquellos jóvenes locos del Teatro Nacional Popular los que la presentamos con mucho más entusiasmo que medios y con «principiantes» que «hoy se llaman» Carlos Ballesteros, Leo Anchóriz, Marcela

Yurfa, Anastasio Alemán... Al cabo de los años ha querido repetir la fórmula y ha hecho una *Electra* con nobles materiales de Esquilo y Sófocles.

Como me temía, la hábil mano de Anouilh no ha añadido el más mínimo valor a la tragedia. El hallazgo de sustituir el coro por una orquesta de mujeres, con un pianista «corifeo –poder– moderador», que interviene con comentarios picantes y hasta vulgares, me parecía una feliz idea, pero me aseguran que no es original y que el mismo Anouilh la había empleado con anterioridad. Claro que eso no le quita eficacia.

El tono impresionante de la tragedia está puntuado por frases del coro-orquesta de este estilo:

–Clitemnestra es una fresca.

–Hubiera podido casarse con un armador griego.

Naturalmente, la obra tiene valores –y grandes– (los prístinos en primer lugar, claro), y la intención y la agudeza anouilhescas.

Volvamos a Anouilh: la interpretación de su obra es magistral. Danièle Lebrun en *Electra* y Francine Bergé en *Clitemnestra* dan una lección de bien hacer... sin olvidar la extraordinaria Madeleine Barbulée, mitad portera «cotilla», mitad dama de *l'armée du salut*, violinista, crítica y curiosa.

En cuanto a ellos: Claude Giraud y Hervé Bellon –Orestes y Egisto– dicen con sinceridad sus terribles papeles.

¡Ah, y el teatro lleno a rebosar!

El lector ha comprendido que la obra me defraudó...

Es muy difícil de mejorar... lo inmejorable. Recuerdos antecedentes: *Lo que no dijo Guillermo*, *En cualquier Puerta del Sol*... Obras españolas sobre textos ilustres (Guillermo era nada menos que Shakespeare y en la Puerta del Sol era el Don Cleofás, de Vélez de Guevara, el que husmeaba) que si entretuvieron unas semanas, hoy han quedado perdidas en la edición impresa que se empolva en el rincón de la librería. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 489, abril de 1972, s. pág.**

El gran bailarín ruso escribió, a principios de siglo, un diario que alguien encontró en un baúl –creo que en 1934– y ha publicado recientemente, la conocida Editorial Gallimard.

Béjart, ese fauno terrible lo leyó... y decidió hacer un homenaje al mejor intérprete coreográfico del siglo... Pero no ha pretendido contar una vida dedicada al arte,

sino que hace tres grandes capítulos de su existencia. En ello divide el espectáculo con una parte dedicada al ballet ruso —con música de Tchaikowsky, naturalmente— y otra, de Pierre Henry, con percusiones, lamentos, silbidos, traqueteos sonoros, de una belleza deshumanizada e inquietante. En las escenas de locura las dos músicas se superponen en una mezcla atroz.

Y es, primero, una revisión de *Sherezade*, y de *Petrouchka*, interpretadas por Bortoluzzi, y Lanner respectivamente, pero ambos como si fuera el mismo Nijinsky y ese es el primer acierto de Béjart: demostrar que un hombre y más un artista, y aún un artista exaltado —no es una pieza rígida y solitaria; que en él existen —con mayor o menor dificultad y roce— muchos hombres torturados, o liberados, pero diferentes.

La creación del mundo tiene resonancias de obra maestra. Los danzarines, desnudos, parecen surgir de la nada con el rostro todavía no definido, entre tiras informes que lo cubren. El Hombre-Nijinsky, el que se convertirá en el *clown* de dios, aparece. Y es Jorge Donn, prodigioso de potencia y de ingravidez a un tiempo.

Las bailarinas no tienen mucho que hacer en el mundo de Béjart. Pero una encarna a la Mujer, y esa es la divina Suzanne Farrell, maravillosa de gracia, de ligereza, de expresión, de belleza, sin perder jamás la perfección de su aparición —vestida de largo, con una sombrilla de color rosa— hasta el final en el despojamiento del desnudo.

También hay los personajes del mundo alucinado nijinskyano: se percibe la fuerte presión que hizo en su vida Diaguilev y el dolor de la separación; las sílfides que súbitamente tienen la cara de la muerte; las extrañas mujeres, extravagantes que le rodean, le inquietan y le conminan... mientras que él, iluminado y místico, febril en su sensibilidad excesiva, va caminando hacia la locura, sostenido sólo por el amor de su mujer y la obsesión por su arte hasta la crucifixión.

Espectáculo barroco, brillantísimo y cegador como si nos echaran el sol de lleno a los ojos por una teoría de espejos sin fin.

### La tragedia

El director del Conservatorio de Arte Dramático e ilustre escritor Pierre Aimé Touchard, ha organizado un coloquio en el gran salón Jouvert, en el que han participado profesores y alumnos.

Francia, ya lo sabemos todos, es eminentemente tradicionalista. Se emociona con los vales *musttes* al acordeón; sigue cantando Valentine; se divierte con los *chansoniers* —como en 1900— que repiten sus críticas a los políticos hasta la saciedad; protesta de que

se cambien los adornos, muy Art nouveau, de las bocas de los metros; y continúan haciendo las *crêpes* en Cuaresma...

¿Qué ocurre en el teatro? En la comedia francesa siguen dando *Fedra* o *Athalie*... pero ¡ay!, la gran tradición trágica se pierde. ¡No hay trágicos entre las nuevas promociones de actores! El público se desprende de los terribles destinos y busca personajes de hoy; problemas de hoy en el espectáculo.

Y aquí estamos un buen grupo de alumnos y los profesores del primer centro de Arte Dramático de París. Se ha invitado a algunos escritores y periodistas... pero la mejor prueba de que la tragedia no interesa es que no han aparecido.

Habla primero el director, dice la dificultad de la generación posterior a la de la guerra; la riqueza que supone la obra de Racine de Corneille, que deben ser interpretados de modo inmutable. Y la compara con el Nô japonés que a nadie se le ocurrirá tratar de modernizar... Vitez afirma que la tragedia no se ha perdido; *Esperando a Godot* y la película *Pierrot, el loco* demuestran que hoy tienen cabida y *Jaquemond* es pretender dar gato por liebre. Y la tragedia sabemos que es así y no pretende parecer otra cosa, luego no puede tachársela de cursi.

Cortal es un joven alumno –y muy bueno– en mi clase de español que no está de acuerdo con lo que se ha dicho.

–El conservatorio es para conservar; bueno, pero si hace falta esa belleza física y dotes tan especiales para la tragedia no veo la salida... creo que hay otro teatro –en el que nosotros no bellos como dioses– podemos manifestarnos muy a gusto.

El coloquio, entusiasta y a tono brillante ha de continuarse en la semana próxima.

–María Casares ha sido la última gran trágica... hay que convencerse de que ahora las muchachas somos delgadas, y tenemos la nariz corta....

¡En un rincón una máscara; la célebre *presopon* parece reírse de todos! [...].

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 490, mayo de 1972, s. pág.**

La primera revista de Zizi Jeanmaire en el Casino defraudó. La gente esperaba ver la acostumbrada cascada de plumas y lentejuelas, de fuentes luminosas y trineos bajo la nieve... y no encontró nada de eso. Roland Petit lo ha comprendido y ha presentado ahora una clásica revista del Casino de París –con todo lo que esto supone–, y además un buen grupo de estupendas bailarinas clásicas... y Zizi. Zizi (que parece un golfillo y está monísima de frac, en una remembranza 1925) es una gran bailarina que domina todos los estilos, incansable y brillante..., salvo cuando canta. Su voz es agria y sin modulaciones.



Las canciones que interpreta «no le van» ... y, además, no son gran cosa. Pero el espectáculo es de gran calidad y se puede perdonar esa laguna.

¿Cuándo se habría visto en el Casino una *vedette* —cuarenta y cinco kilos— que dominara el clásico e hiciese «puntas» con esa maestría? ¿Una muchacha que llenase de alegría y rebotase como una pelota de ping-pong con agilidad y gracia, con «presencia» y simpatía?... Aunque no cante (ninguna verdadera *vedette* ha sabido cantar nunca), Zizi Jeanmaire llena la gran escena del Casino de París.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 491, junio de 1972, s. pág.**

¿Voy? ¿No voy? ¡Otro toque a los Evangelios! ¡Otra vez a aprovecharse de la moda Jesús! ¡De nuevo una versión *hippy* sin respeto, de las cosas sagradas! ¡Una ópera-rock, otro *Jesús super-star* con un juego de palabras en el título, para empezar... (Gospel, Evangelio y *God Spell*: llamada de Dios)!

Está decidido, no iré.

...Naturalmente he ido. ¡Está tan cerca de mi casa el teatro de la Porte Saint Martin! ¡Salvo *La estación Champbaudet*, de Labiche —en la comedia francesa— no hay ningún cartel nuevo atractivo! Y con estos y otros razonamientos análogos he justificado mi curiosidad...

Y he visto los principales episodios del Evangelio, según San Mateo, incluso la Pasión, interpretados por... payasos. Payasos que toma a broma la vuelta del hijo pródigo e incluso, la noche en el Monte de los Olivos, y que dan, de modo increíble, una verdadera, dulce y tierna emoción.

Cierto que los jóvenes actores están eminentemente en su interpretación alegre, impetuosa, comunicativa. ¡Ahora he encontrado la palabra justa: comunicación —que es sinónima de comunión—, el espectador sincero, sin prejuicios, se siente partícipe del espectáculo! No tiene nada de diabólico ni de irreverente, a pesar de un Jesús, con pantalón multicolor y corazón rojo cosido en el pecho, maravillosamente interpretado por Bernard Callais...

Creo que en el movimiento pendular que es ley de todas las cosas, hay, ahora, una marcadísima tendencia espiritual en la juventud. Después de *Jesucristo super-star* (que ha dado a conocer a una jovencísima Magdalena —Ana María David, por cierto, hebrea, como su apellido delata, que canta realmente muy bien— este *Gold spell* trae un soplo de pureza primitiva que me ha gustado.

También nos llega de América, del Museo Guggenheim de Nueva York, este «Teatro líquido» –que ni es líquido ni es teatro– al que asisto por acompañar a los amigos españoles que quieren ver «lo que no se ve en España» ¡Felizmente para mis compatriotas no creo que este espectáculo se produzca allí!

He dicho antes que no era «teatro» en el sentido clásico... espectáculo sí que lo es. Pero así como en *Gold spell* el espectador se siente «cerca» de lo que ocurre, aquí, que está uno «dentro» quisiera evadirse lejos.

Referiré escuetamente mi experiencia.

En el «Espacio Cardin (ya sabemos que en el Teatro des Ambassadeurs tiene Cardin –el célebre modista– un local para experiencias de vanguardia), es necesario quitarse los zapatos al entrar –como en una mezquita– y dejar «cuanto pueda trabar o pesar la ligereza del espectador» y dejarlo en un bolso marcado con un número. El propósito de este «teatro líquido» es que «cada cual pierda su viejo ego, se calme, descubra el mundo, mire con ojos nuevos a sus semejantes»

Y aquí estoy, descalza, con los ojos cerrados –como me piden– sorbiendo una tacita de té y saboreando unos gajos de naranja que un muchacho, casi desnudo, me ofrece. Los jóvenes ¿actores? Tararean un tam-tam, tam-tam inacabable y, sentados en el suelo, como todo el mundo, hacen «poses» graciosas con los brazos... y nos piden que imitemos el cuco, la rana, el gato... Nadie se niega y aquí estamos todos, tontamente repitiendo lo que de chicos hacíamos cuando perdíamos en el juego de «las prendas».

Pero... la cosa pasa «a mayores» cuando alguien –chico o chica– comienza a acariciarme las mejillas y los párpados y al notar mi incomodidad me ruega que quede «tranquila y relajada» paso a otras manos que me acarician la cabeza (¡ay, mi peinado reciente!) mientras me pide que yo acaricie los cabellos de mi pareja...

Me escapo con un gesto brusco. No creo estar en «estado de evolución» necesario para tomar parte en la... broma. Desde un rincón miro un instante. Las parejas se cambian. No es obsceno... pero tampoco resulta muy puro el espectáculo. Luego siguen unos «slogan» que el público –incomprensiblemente en el juego– repite en todos los tonos y de repente todo el mundo –jóvenes y viejos– se pone a bailar, a saltar, a jugar al corro, a besarse... ¿se han liberado de veras de todas las trabas sociales?

Recupero apresuradamente mi calzado y salgo a la calle.

He defendido siempre los «intentos de renovación» del Teatro –precisamente porque lo adoro y deseo su vida larga, porque estancarse es morir, porque hay que poner en los árboles para que los frutos sean hermosos...

Pero este espectáculo –insisto: «espectáculo»– no es teatro. Hay que buscarle otro nombre. Por ejemplo: «espectáculo contra complejos», o, incluso, ese «líquido» –que anuncia fluidez, terreno resbaladizo– «líquido espectáculo para pasar el rato...» pero, teatro: ¡no!

Y teatro: sí.

Enrique Guitart ha venido a París y ha representado ese drama increíble que es *Las manos de Eurídice* del brasileño Bloch, en adaptación –perfecta– de Soldevilla.

Estudio de una mente en la que la monomanía persecutoria (el «bla, bla, bla» de la suegra; el «do re mi fa sol» de la niña; el «Mozart, Dalí, Strawinsky; bien, mal y esto y aquello, de la mujer» y el «rsss rsss del patín del hijo en *leiv motiv*) se mezcla al razonamiento personalísimo –un poco mitómano y un mucho esquizofrénico de Gumersindo– Guitart.

¡Qué abanico de posibilidades abre y extiende en brillantísimo movimiento este gran actor!

Las intervenciones del público al que Enrique Guitart consulta, insta, fustiga y conmina en frases inteligentísimas, dan una apariencia total de improvisación que entusiasma al público.

Dos horas «a cara descubierta» mezclándose entre la gente, tomándola como testigo, exigiéndole comprensión y colaboración y retirándose de nuevo al «drama» interpretado en la escena en un ir y venir del teatro a la realidad sin margen, sin «terreno de nadie» Como dicen los franceses: hay que hacerlo.

Y Guitart lo hace, crea el ambiente, y cuando lo ha dominado, juega con su tragedia, con el público, con las palabras, como un ilusionista que tienen suspendidos en el aire, al mismo tiempo, cinco balones, seis platos y cuatro sombreros sin que, por un momento, se rompa el equilibrio y un plato salga rodando al suelo.

Las representaciones tuvieron lugar en la Biblioteca española y en el Conservatorio de Arte Dramático en donde los alumnos del centro siguieron con pasión la lección de honradez profesional, de saber hacer, del ilustre Enrique Guitart; y le ovacionaron –entusiásticamente– lo mismo que en la Biblioteca española, abarrotada de un público completamente fascinado. [...]

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 494, noviembre de 1972, s. pág.**

Temo que la obsesión de renovar, de atreverse con todas las audacias, no sirva realmente al teatro.

En el gran anfiteatro de la Sorbona actúa el Teatro Cooperativa Tuscolano... ¡Qué desilusión! Esperaba ver otro espectáculo como el que ofrecieron el año pasado: *Orlando furioso*... Este es una especie de juego mecánico de plataformas que suben, bajan (y además chirriando terriblemente), puentes que se forman y se deshacen, trampas en el suelo... Porque sí, sin que el texto ni la acción lo justifiquen.

El directo, Luca Ronconi, se ha debido divertir mucho montando la obra —como un niño con su «mecano»—, obra de la que —de todos modos— queda el texto intencionado y bello, perfectamente dicho por los actores, especialmente por Mariángela Melato en el difícil papel de Casandra.

En el «hall» de lo que fue la estación D'Orsay, que durante la guerra se empleó como depósito de municiones y quedó desafectada más tarde, Jean Louis Barrault ha presentado «**un día**», de *El zapato de raso*, de Claudel, que estaba inédito

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 496, enero-febrero de 1973, s. pág.**

Es este el título de una comedia estrenada hace poco en el Palais Royal con dos intérpretes entusiastas: Jean Poiret y Michel Serrault, el primero, además, autor de la obra.

Poiret y Serrault tienen una larga experiencia de «cabaret». Sabido es que en Francia existen unos géneros desconocidos en nuestra tierra que son los de «animadores» y «cancionetistas» de cabaret. Un poco lo que Johan y Kaps incrustaban en sus revistas: escenas cortas, chistes escenificados, críticas de costumbres y de gentes, caricaturas...

Se trata de un género difícil porque el intérprete dispone de muy pocos minutos para cerrar el rizo de su «mini-drama», «mini-tragedia» o «mini-caricatura». Ha de recurrir a una síntesis oral que puede reforzarse con una proporción inversa: a menos palabras más gestos. Y en ese equilibrio de las palabras justas y los gestos complementarios estriba el éxito.

Recuerdo el «sketch» de uno de estos dos grandes artistas. Llamaba por teléfono a «su ti-íto» y decía, poco más o menos:

«Ti-íto, ya estoy en la frontera. He pasado estupendamente el... la... el... el Bi-car-bo-na-to. Todo ha ido bien... Ti-íto, ¿por qué toses?... (está resfriado) ... No, no te

hablo a ti, se lo digo a un aduanero que está aquí esperando que yo termine para telefonar..., ¿qué?... para que veas que no soy tan tonto, ¡ya es-tá-to-do-a-quí!... Ti-ito, ¿por qué toses?, etc.».

Era una verdadera obra de arte. Las caras pícaras, el gesto satisfecho, el aire superior, eran expresiones en las que la palabra se engarzaba como en una joya.

Aprendizaje de doble filo para el actor porque, aunque le da una enorme exactitud de los efectos, le acostumbra a centrarse en ellos y a ir abandonando, poco a poco, algo tan fundamental como es «el matiz».

¿Hasta qué extremo dos «animadores» de cabaret podrían «mantener» en brazos el peso de una obra completa?

Poiret y Sarraute han llevado a cabo brillantemente la hazaña.

El tema parece inspirado en aquella célebre obra *La escalera*, que tuvo en el teatro y en el cine intérpretes de excepción (Meurisse, Burton). Se trata, pues, de una pareja formada por los hombres que tienen un cabaret de «travestis» en Saint-Tropez: «La jaula de las locas». Lo que en *La escalera* imponía y nos dejaba angustiados, con un sentimiento de culpabilidad (¿quiénes somos los «normales» para anatemizar a unos pobres seres a los que Dios ha hecho así? ¿Despreciaríamos a un narigudo, a un paticorto, a un ciego hasta el extremo de desterrarlo?) ... Aquí se desliza por el cauce de la alegre comicidad... En fin, el público sonríe, ríe y se carcajea. Los efectos son seguros, están perfectamente dosificados. Los intérpretes aportan el fruto de su observación y la justa medida de sus recursos.

A esta casa delirante de rasos multicolores, cojines, perifollos, flecos, lazos y encajes, vuelve el hijo de uno de los dos hombres para presentar a su novia y a la familia de ésta. Familia puritana a la que hay que mostrar una fachada digna y severa. Y las plumas, las lentejuelas, los gratillos, las pestañas postizas, se han de relegar para hacer un aprendizaje de virilidad aparente y ofrecer al prójimo «normal» una caricatura de hombría para poder ingresar en el «mundo organizado». ¡Hilarante!, hilarante la lección aprendida por el débil llorica imitando a un carnicero exageradamente varonil; hilarante... y un poco trágico, cruel y hasta conmovedor.

Mundo resbaladizo, angustioso, exasperante, falso y terrible que estos dos grandes actores «actores tanto como animadores» o más aún, presentan brillantemente.

## El Cid

No comprendo a esos viejos que cierran las puertas y ventanas de su casa y se echan a mirar hacia adentro, como revolviendo en marcha atrás el calcetín que la vida. No, no me gustan las personas que eternamente lanzan por delante un «en mi tiempo...» o bien «cuando yo era joven...». ¿Qué tienen que ver su tiempo y su juventud ahora? No hay cosa más triste que vivir de espaldas a la realidad de cada minuto para desesperarse sobre lo que no volverá a ser.

Es estéril y agotador.

¡Claro que muchas cosas han cambiado para empeorar! ¡Pero cuántas han quedado! «Cualquiera tiempo pasado... no muele molino», y creo que es preferible mirar cara a cara este en que vivimos para extraerle su parte buena y tratar, cada uno en medida de sus fuerzas, de mejorar la mala, y, sobre todo, ¿cómo negar el plan y la sal a los que, llenos de entusiasmo, se lanzan a la palestra con sus ganas de cambiarlo todo y poner lo negro, blanco, y lo negro y blanco, verde? Que de 100 fracasen 95, es ya un triunfo, y el de esos cinco justifica los esfuerzos de todos los demás.

Llorca es un muchacho –de origen español, pues creo que su verdadero nombre es Lorca– que se ha lanzado, lleno de entusiasmo, a montar *El Cid*, de Corneille, tachado las tradiciones anteriores.

–He vuelto al origen y lo he empezado todo de nuevo. Los sentimientos violentos por encima de las palabras, y la continuidad de los sentimientos por encima de todo. De ahí que haya tornado la libertad de cambiar el orden de ciertas escenas, y he añadido una escena. que se suprimió en las ediciones de *El Cid* –entre Jimena y su padre, que demuestran la ternura y el amor de uno y otro y justifican el inmenso dolor de aquella. Y todo ello alzado a la categoría del mito. Un actor lee, en español, algunas páginas del romancero, en escena..., y Corneille, que se defiende de haber «copiado» a Guillén de Castro, el poeta valenciano, y sí «haberse inspirado y traducido unos setenta versos..., lo que no es mucho en una obra que se compone de dos mil» ... Bien, pues Corneille responde al romance con sus personajes de acción.

Un director de escena no debe necesitar explicar sus «porqués», o se hacen evidentes para el público o si éste no los percibe, no hay arreglo posible. No creo que estas y otras explicaciones de Llorca convenzan a nadie. Su único mensaje es la obra misma, y la obra, es excesiva en todo, tiene mucho bueno, pero demasiado movido, gritado, corrido... Llorca es joven y se le nota.

Otra cosa que me ha chocado en la representación es cómo se escamotea la importante personalidad de la infantina doña Urraca. (Mi primer papel en el teatro, el Español, de Madrid, con aquella pareja: él, hijo de María Guerrero, y ella, sobrina, a los que todos llaman cariñosamente Maruja y Fernandito).

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 498, abril de 1973, s. pág.**

Regreso de una representación que me impresionado. No ha sido ni en la comedia francesa ni en ninguno de esos grandes teatros en los que grandes figuras presentan grandes obras, sino en un local situado fuera de París. Drama de Kafka –adaptación de Camille Demange– y un puñado de jóvenes actores que actúan con un entusiasmo comunicativo. Todo es un poco esotérico y ese circo en el que un faquir hace la huelga del hambre expresa mucho más de lo que limitan las palabras. El adaptador dice que, aunque no se habla de forma explícita en el texto, la obra está dedicada la «primera de Praga». No sé. En todo caso tiene una fresca y pura amargura que los intérpretes –a veces incluso con una sinceridad casi torpe– sirven perfectamente.

Esta compañía, «Del Estrade», fue una de las seleccionadas para representar en el célebre Festival de Shiraz-Persépolis en Irán el invierno pasado.

Su éxito fue total y el director –Daniel Benoin– tuvo críticas entusiastas. Se trata de un catedrático de «Historia del Teatro» en la Universidad de Nanterre y colaborador en la Universidad del Teatro de las Naciones.

He aquí el camino en la búsqueda –en serio y no porque sí– de nuevas fórmulas de expresión.

Es posible que el Teatro de la «Estrada» vaya a España a dar una serie de representaciones en diversas universidades.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 500, junio de 1973, s. pág.**

La obra estrenada en el Petit Odéon no ha tenido una crítica muy brillante. Yo diré que a mí no me ha disgustado. Le reprochan que los niños no sean tales niños –seis u ocho años–, sino adolescentes disfrazados de niños; que los niños no se expresan así; que no se demuestra nada...

En una barraca perdida en unos solares se reúnen los chiquillos. Allí juegan y dan libre curso a su tendencia natural de inventar. Pero un día descubren detrás de un montón de escombros a un hombre que agoniza. Y los chiquillos encientran motivo para jugar mucho más, hasta que llega la Policía...

Tal vez la obra tenga unos símbolos que yo no percibo. Ya se sabe: aparece un hombre que grita; «Es la tiranía». Aparece una mujer que berrea: «Es la masa que sufre».

Actualmente nada es lo que parece... ¿No le han buscado explicaciones político-filosóficas a «El último tango»? ¡Y ya lo nombra! Me había prometido a mí misma silenciar totalmente algo que no merece otra cosa más que eso: silencio. Pero claro, a todo lo que no es normal le echan el «sambenito» de «social», y si lo rehúsa uno nunca es porque sencillamente aquello no gusta, sino porque se es «reaccionario».

¡Tengamos el valor de las palabras y que éstas tengan su exacto valor!

Pero vuelvo a la obra de Varoujean. Es, quizá, cruel, pero interesante. Sin «mensaje», al menos para mí.

¡Y qué bien están los chiquillos actores, empezando por encantadora cría que el Rosely Villaumé!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 502, septiembre-octubre de 1973, s. pág.**

Acabo de ver en el Teatro Nouveautés una obra de nuestro fecundo escritor Alvaro de Laiglesia, cuyo título original es *El escándalo de un alma desnuda*, y en la adaptación francesa algo así como *Nido de embrollos*. Esta adaptación se debe a Claude Magnier, quien ha «afrancesado» el diálogo –no en el sentido lógico de traducción, sino en la intención–, con siguiendo una obra que hace reír mucho, pero que maneja algo tan profundamente serio como es la verdad y el pensamiento.

He asistido a una de esas representaciones privadas que en Francia se hacen antes del estreno oficial y doy fe de que la gente se ha reído mucho..., y, sin embargo, hubiera podido escribir una tragedia si el tema hubiese deslizado en la pluma de un Pirandello, por ejemplo.

Una doncellita de casa acomodada adivina los pensamientos de su señor hasta el extremo de que una cena al parecer amigable, pero en realidad de intereses, quieren hacer el experimento. La muchacha repite todo lo que, por telepatía, transmite su señor, y esto resulta un verdadero escándalo. Es el juego de la verdad, que hace caer por tierra virtudes y honestidades aceptadas. El juego del insulto y la pobre opinión que el hombre suele tener de sus semejantes...

El adaptador se recrea en la suerte y hasta consigue hacer aparecer a todos los invitados en paños menores sin herir demasiado a la verosimilitud.



La comedia, que podía haber terminado en drama, acaba con una sonrisa. Todos tienen por qué callar... y todos callan. La sociedad inmobiliaria —en la que han robado. Volverá a ponerse en pie y cada cual se defenderá de nuevo en sus mentiras e hipocresías.

Pero la labor de Claude Magnier, el conocido autor de tantas obras de texto no termina ahí, puesto que interpreta con una gracia desenvuelta y sincera, cómica y contenida, el papel agotador del señor de la casa.

Otro acierto es el de la dirección escénica, en la que cualquier gesto o frase se aprovecha para lograr un efecto.

El resto de las interpretaciones está compenetrado, es fluido, lleno de vivacidad... Un éxito.

Me alegro por Álvaro de Laiglesia y porque siempre que hay un triunfo teatral me pongo contenta.

**Hernán, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 503, noviembre de 1973, s. pág.**

La revolución francesa en un escenario —aunque tenga la dimensión de éste, en el Palacio de los Deportes— con casi un centenar de actores y unos altavoces tronitruentes, unas cancioncitas que se pretenden subversivas porque la orquesta hace un «chinchín» de todos los demonios no convence a nadie. La ópera rock no pasa de ser una mala zarzuela con «toma de Bastilla», amores contrariados y todos los tópicos embarullados habidos y por haber.

Los actores corren, suben, bajan, sudan bajo las casacas de lana y los terribles focos; actúan cara al público, aunque la acción se desarrolle a sus espaldas...

El tema merecía otra cosa menos superficial. ¡Lástima de medios!, porque no se ha escatimado nada material, pero no tienen problema de amortización de los gastos, pues parece que ha atrapado una buena subvención de los más burgueses.

**Hernán, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 504, diciembre de 1973, s. pág.**

¡Qué velada agradable y optimista le da una tarde de Teatro Recamier viendo *Harold y Maude*!

Harold es un joven de veinte años. Maude, una anciana de ochenta; pero el muchacho tiene una visión pesimista de la vida, una obsesión por todo lo macabro, sólo se complace en los cementerios y en los funerales, y Maude, en cambio, conserva el

entusiasmo y la pureza de la niñez. La obra es una lección de amor y alegría. Madeleine Renaud, sincera, ingenua, enseña la belleza y el gozo de vivir; Daniel Riviére asiste al milagro y de tal manera que acaba por enamorarse verdaderamente de su profesora. Asistimos a la conversación tan arrastrados por la sinceridad de los actores y por la simpatía evidente de la obra, que nos convertimos un poco cómplices de Maude y nos parece que todos ponemos un poco de nosotros mismos en el despertar optimista de Harold.

Lo que digo al principio, ¡una tarde deliciosa!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 505, enero de 1974, s. pág.**

Allí estábamos. Desde la muchachita para «todo» al matricero de Citroën, desde la monjita de Saint Didier al director del Banco Central, desde la viuda de un ilustre ministro hasta ésta que les habla (o, mejor dicho, les escribe).

Todos los españoles que, en una noche de nieve y frío tremendo, nos hemos dado cita en la Casa de la Química, cerca de la Cámara de Diputados, allá tras el boulevard Saint Germain.

En el teatro de este gran edificio va a actuar esta noche la compañía de Tirso de Molina, y el emigrante, el estudiante, la profesora, el pintor..., todos, todos los españoles que han podido estar libres acuden a descubrir o a recordar esa joya nuestra que es *La Celestina*.

La Dirección aprovechó con habilidad el escenario para hacer factible la sucesión de actos en diversos lugares –la casa de Melibea, su jardín; la casa de Calixto; el cuchitril de Celestina...–y se nos ofrece una versión homogénea (¡lástima el cercén o la fusión de personajes que nos presenta a una nodriza tan lejos de la amorosa y tierna del original, al fundirla con una de las pupilas de Celestina!) y una representación digna en cuanto a todos los intérpretes, y genial en cuanto a la protagonista, la verdadera protagonista, que no es Melibea, sino Celestina.

Fiel a su nombre ilustre, María Guerrero domina todas las cuerdas, es hábil, untuosa, adulatora, avara, embaucadora, audaz, miedosa terrible, en un constante giro inteligentísimo. Es como una medusa blanda y viscosa que se amolda –voz y gesto y actitud– al diálogo en una perfección total. Para ella resuenan las ovaciones y los bravos, y el público en pie le ofrece su aplauso entusiasta...

¡Qué obra, la tragicomedia! En ella están la vida y la muerte, la magia, el esoterismo, el racismo; todos los vivos, y la belleza luminosa del amor.

¡Qué obra escrita por don Fernando de Rojas el último año de aquel siglo, que terminó la reconquista y abrió la ruta de las Indias a España! Sí, parece increíble. Esta maravilla se escribió en 1499.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 506, febrero-marzo de 1974, s. pág.**

Un enigma

A

*La confesión y Del teatro al campo de honor.* En la primera se nos cuenta, ¡Y cómo!, el drama de una mujer que ha engañado a su marido —un general «colonial»— con un médico. Ha nacido un hijo y el pobre niño está muriéndose. Resulta que el joven médico es un sobrino del general. La madre culpable quiere salvar a su hijo... y decide confesar la verdad a su esposo y ofrecer el sacrificio a Dios... Todo terminará fatal. El niño se muere y el adulterio se castiga.

La segunda obra es tan espantosa como la primera: Un soldado agoniza en el campo de batalla y se pone a referirnos su vida y milagros entre los estertores de la muerte.

Permítame el lector un inciso. Hace años hablaba yo de teatro con el gran escritor Felipe Sassone y al comentar que alguien se quedaba anticuado me interrumpió con su violencia característica y ceceante, para decirme:

—¡Un actor no puede pasar de moda!

Los sentimientos no tienen más que un modo de expresarse.

Callé por respeto, pero sin el menor convencimiento. Porque yo había visto fotografías de actores y actrices eminentes que demostraban su dolor abriendo los ojos hasta dejarlos como dos pelotas de ping-pong y poniendo una mano crispada sobre el pecho y la otra sobre la cabeza.

En la gracia no sé lo que era peor, porque para parecer pícaras algunas buenas señoras ponían el cuerpo como una paloma buchona y miraban muy de reojo al fotógrafo, con la boca fruncida.

Todo esto se me viene a la memoria porque estas dos obras fueron escritas ¡por Sarah Bernard!, y viendo la interpretación que de ellas hace Spivakoff imagino las que haría la divina Sarah. Carreritas y aspavientos, gesticulaciones, voces silbantes, gritos destemplados, cuando no roncas y graves bascas eso sí, muy patrióticas.

El espectáculo es alucinante, desmedido, insólito, extravagante, insoportable, espantoso.

Olvidé decir que Spivakoff ¡es un actor! Un actor que debe divertirse imitando a Sarah Bernard en las actitudes con un maquillaje de locura: ojos de carbón, boca – boquita– carmesí, mejillas de grana... y rizos y boas, y volantes y festones y ¡todo encima!

Los espectadores se mueren de risa. El «pastiche-caricatura» llega al delirio...

Pero a mí me da un poco de pena... No sé. Un poco de remordimientos, un poco de vergüenza de mi risa.

Y salgo impresionada y como con «mala conciencia» ... ¿Qué dirán los posibles espectadores de *La tonta del bote* dentro de setenta y cinco años?

B

Que llena el «Espace Cardin» cada noche a 50 francos la butaca (cerca de seiscientos pesetas): *Galope por el lago Constanza*.

Se trata de un intercambio de palabras –de todo y de nada– entre cinco personajes, interpretados por Michel Lansdale, Gerard Depardieu, Delphine Seyring, Jeanne Moreau, Samy Frey... Una conversación de este estilo:

Actor: –Es un alfiler (pausa).

Actriz: –¡Ah! (pausa).

Actor: –Sí, es un alfiler (pausa).

Actriz: –¡Pero un verdadero alfiler?

Actor: –Sí, (pausa). (Le entrega el alfiler).

Actriz: –¡Ah! Sí. Es, realmente, un alfiler. ¡Aquí está!

Un alfiler: Esta es la diferencia entre la realidad y el sueño: una palabra: alfiler (pausa).

Otra actriz: –¿Pero es un alfiler?... ¡Ah, creí!... (pausa).

Actor: –¿Qué? (pausa).

Actriz: –Sólo creí...

El diálogo así dura cerca de dos horas.

Los espectadores se dividen: unos, aplauden a rabiar; otros, silban. Los críticos dicen que «puede ser fascinante si se acepta su ley».

Y ahí están los personajes pasmarotes, pintarraqueados [sic], soltando palabras, palabras y palabras...

Esta obra está escrita por Peter Hanke y la ha traducido ¡cualquiera sabe si bien o mal!, María Luisa Audiberti, la hija del célebre escritor.

Me queda también cierto resquemor.

*El galope por el lago Costanza* se ha representado en Berlín, en Nueva York y en Londres.

Es malo. Es malo, artificial, absurdo..., pero ¿por qué interesa tanto?

C

Dreyfus era el apellido de un militar de carrera, francés, judío, acusado de alta traición durante la guerra de 1914 a 1918. Nada concreto se le pudo probar y las sesiones del consejo de guerra levantaron tales pasiones que Francia entera se dividió en «pro y anti-dreyfistas», achacando unos tal persecución a la raza del procesado...

La obra no refiere las peripecias de degradación y la rehabilitación de Dreyfus, sino que trata de la compañía de aficionados judíos que van a representar una obra sobre Dreyfus. Estamos en Polonia, en 1930. En realidad, el *affaire* Dreyfus es totalmente ajeno a los intérpretes y comienzan los ensayos. La comedia muestra es espectáculo de los ensayos —el teatro en el teatro— y poco a poco cada personaje va creando su propia visión, va «tomando partido». El único que sabe es el director de la compañía... y la vida se impone al teatro con sus cobardías, sus defectos, su esperanza por encima de racismos y tristes aceptaciones.

El autor —Jean Claude Grumberg— lleva la trama con aplomo, con sencillez y verosimilitud. Maneja acertadamente el célebre humor judío, salpicando con chispas brillantes la suave corriente ¡tan humana! de la obra.

Además, la dirección de Jacques Rosner es perfecta, pues hace «decir» a los personajes con una dualidad exacta el doble papel, el que representan como actores aficionados y el de su propia vida. Así todos alcanzan la perfección en su cometido y llega al genio Elizabeth Huppert, que fue alumna mía en el Conservatorio y que es una actriz extraordinaria.

Una obra en la que nuestros hombres de teatro pueden pensar para dar en España.

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 507, abril de 1974, s. pág.**

El problema es grande. Porque mis amigas y no sabemos qué escoger. Cerca de un centenar de teatros se ofrecen con obras interesantes de todos los estilos, en el clásico, por ejemplo, *Bajazet*, de Racine. Una representación en el Petit Odéon, con la española

María Casares, contenida, sincera, tan lejos de sus exasperaciones y sus gritos que consigue una versión patética de Roxana. Ella es lo más brillante del reparto.

Otra obra interesante en el Athenée: *Lysisbis*, diálogos sobre la amistad, de Platón..., pero no hay entradas hasta dentro de dos semanas, lo mismo ocurre con el *Pericles*, de Shakespeare, en la Comedia Francesa, y también tienen agotadas las localidades el Teatro San Roque..., que no es sino una iglesia, la célebre iglesia de San Roque, en donde se representa *Crónicas Marcianas*, de Pauwels... Parece que el púlpito se ha convertido en un cohete espacial...y ha sido un triunfo para Anne-Marie Quentin y Guy Shelley. Vamos, pues, a ver la obra que ha obtenido mejor y más unánime éxito de crítica: *Vuelo por encima de un nido cuco*, que parecía que debería ser el triunfo de la temporada...y anuncia su últimas representaciones por falta de público. ¿Por qué esa desertión? ¿Tal vez porque todo ocurre en un manicomio? No. Porque «Marat-Sade» también se mantuvo meses y meses en el cartel. La obra es divertidísima y Michel Creton ha obtenido un exitazo. Se pensó en el cantante Jhonny Hallyday para intérprete..., pero el papel exigía un verdadero actor. Se trata de una enfermera que ejerce una autoridad abusiva sobre una pequeña comunidad de hombres enfermos y débiles...hasta que llega un inadaptado, viril y generoso.

Vamos también a ver la obra de aquella buena actriz italiana, Franca Valeri—hoy escritora—, adaptada por Marcel Mithois: *El arco de triunfo*. Una modista célebre y rica adora a su amante hasta el extremo de traerse a vivir con ella a la familia de su querido: a la mujer, los hijos...y hasta a alguna amiguita circunstancial...Obra ligera, divertida..., sin grandes valores. Con Sophie Desmaret siempre igual a sí misma.

Y vamos por la noche al Chaillot a ver *La bruja de Dirah*, leyenda indonesia que refiere la historia de una bruja-vampiro. Sus bailes de Sardono —que es también el director— con sus treinta y tantos personajes actores-bailarines y unos niños encantadores, constituyen un espectáculo extraordinario...

¡Y a cuántas cosas interesantes tenemos que renunciar!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 509, verano de 1974, s. pág.**

No ha conseguido interés teatral *El cerdo negro*, de Planchon, por el célebre Teatro Nacional Popular, con una historia sombría de novia violada que prefiere hacer creer en una intervención satánica que en la de un repugnante tipo, para evitar que la «deshonra» cometida por un humano le impida casarse. Hay escenas de exorcismos, con

un ritmo, muy bien llevado, de zuecos y de carracas... No, no ha llamado la atención esta obra, fuerte y bien interpretada; ni *Chez Pierrot*, drama de la decadencia, la ignominia y la cobardía humanas, personificadas en un tabernero que espera a su hijo y cuyo recuerdo mantienen unos tipos repugnantes que alientan al padre –torpe y obsesivo– para vivir a su costa. Tampoco *Isabella Morra*, de Mandiargues, historia de una poetisa italiana asesinada por sus hermanos...; el verdadero éxito lo ha obtenido una comedia de amor, con un fondo de guerra, firmada por un joven genio llamado William... Shakespeare.

*Troilo y Crisída*, ¿un Romeo y Julieta? En tiempos de Troya. El amor es víctima de los acontecimientos y Julieta traiciona..., pero la belleza del texto, la sinceridad de la interpretación, la pureza de la puesta en escena, han sorprendido y atraído a un público, ya estragado, que desdeña los espectáculos erótico-políticos o los de intención: «epatar al burgués» ... y el triunfo ha vuelto a «como era en un principio». Hemos rizado el rizo, nos han intoxicado, nos han emborrachado, drogado, insultado..., pero hemos vuelto al aire puro de las cimas. ¡Hemos redescubierto a Shakespeare!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 513, enero-febrero de 1975, s. pág.**

El éxito teatral del nuevo año es un éxito que dura... ¡desde 1830! Se trata del delirante drama de Víctor Hugo, *Hernani*, que, como se sabe, ocurre en España.

Ruy Gómez, viejo prometido de doña Sol, sorprende en las habitaciones de su novia y sobrina a dos galanes que se baten: Hernani y el rey Carlos –Carlos V–. Desde ahí todo galopa hasta el fin cuando Hernani y doña Sol, en su noche de bodas, deben escoger entre el puñal o el veneno que les tiende Ruy Gómez. Los amantes mueren, y aterrorizado por su acción, Ruy Gómez se hunde el puñal en el corazón.

Los versos –como de Hugo– son tremendos, altisonantes «arracimados» en palabras sonoras y luminosas.

Creo que es normal este éxito. El público está harto de problemas psicológicos y freudianos [sic], de críticas sociales y cantos revolucionarios, y se vuelve, con ojos nuevos, de plano, al romanticismo..., un romanticismo moderado por la interpretación justa y retenida de Geneviève Casile y de François Beaulieu; por la riqueza de los decorados y los trajes; por la dirección severa de Robert Hossein.

Timón de Atenas

Es el otro gran, gran triunfo teatral de hoy.

Pero esta obra, inspirada en su fragmento de Plutarco, es de William Shakespeare. Timón posee todas las riquezas y todas las generosidades..., pero realmente es solo un hombre bueno que vive de su crédito. Todo se le viene abajo y los mismos que le adoraban le persiguen y atacan. Timón huye.

Al mismo tiempo el general Alcibíades debe huir, también víctima de la crueldad humana, y los dos se encuentran en el exilio. Timón encuentra un tesoro enterrado, pero no acepta aliarse con Alcibíades... y desesperado, asqueado, muere, mientras que Alcibíades entra vencedor en Atenas...

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 516, junio de 1975, s. pág.**

Hay crisis de teatro. Terrible crisis. Pocas obras se mantienen en cartel. Hay desconcierto en la búsqueda de nuevos caminos para el arte. Una nueva lucha de «clásicos» y «revolucionarios». Se ha repuesto «El balcón», de Genet, con muy mala prensa y poco público. Dicen que la obra es falsa, de un barroquismo pomposo y, en fin, que ha perdido el valor que, por sorprendente, tuvo en su tiempo de estreno...

Hay cada día una nueva representación de obras dirigidas por jóvenes, interpretadas por jóvenes que se baten por ofrecer algo nuevo, sea lo que sea, con tal de que sea algo diferente. Incluso en el Conservatorio, que era el templo donde se conservaban (según su nombre indica) las riquezas de las obras francesas, hay división de opiniones con el nuevo director, Jacques Rosner, que pretende renovar fórmulas –las vigentes le parecen esclerosadas– y los que siguen sus teorías; y, por otra parte, los que claman por una tradición que se pierde.

Es una lucha interesante. Creo que los artistas –de lo que sean– deben buscar nuevos caminos, aunque la mayor parte de los casos se estrellen. Con uno que se encuentre ¡ya basta!... Claro que sin pisotear lo anterior sólo porque sea anterior. Una base seria es necesaria antes de romper moldes. El pintor debe primero aprender con disciplina y tenacidad y luego separar lo aprendido y, ya libre, intentar todas las experiencias..., porque ¡pobre del artista que no hace sino repetirse toda la vida!

Jean-Laurent Cochet es un actor-director conocido –y profesor del Conservatorio– que ha pedido la separación porque no está de acuerdo con las nuevas normas. Él ha puesto en escena esta obra: *Chat*. Se trata de la vida de una mujer excesiva en todo, y digo en seguida que la dirección es astuciosa y original. El escenario es, a la vez, casa de ella –Odette Laure–, de su hermana –Lise Delamare–, de la madre del hombre amado..., es



decir, varios escenarios en uno. Un buen juego de luces ayuda a crear la diversidad de fondos.

Se nos refiere un carácter de mujer en *Chat*: la mujer que no se matará. Las píldoras que le da su hijo son inofensivas. Terminará volviendo a la casa familiar de su niñez que una foto amarillenta (que nos presentan colgada del techo) le hace recordar con nostalgia. Volverá con su hermana a cerrar el círculo de su vida. Buena interpretación y buena dirección..., sin extravagancias.

Y he aquí entre «lo nuevo» algo digno de tenerse en cuenta. Lo interpreta Madeleine Renaud... Pero no se la ve. Me explicaré. En un rincón de la escena totalmente a oscuras solo se ve una boca. Una boca que habla durante veinte minutos. La voz entrecortada, arrastrada, ahogada, suelta frases llenas de odio contra una mendiga, se desliza en confidencias, llega al borde de la ternura para cortar con un hachazo y vituperar, escupir, maldecir...

He aquí una experiencia interesante. Pero, claro, no es Madeleine Renaud ni Samuel Beckett quien quiere... Otra experiencia, menos audaz pero muy conseguida, es la de la argentina Graziela Martínez. Ella y su compañía han presentado un espectáculo llamado en inglés *White dreams*. Se trata de seres –muchachos y chicas– maquillados muy de «títeres», con lentejuelas, tules, gasas, pelucas multicolores, que nos presentan inmensas nubes de seda en la que se aprisionan; ingravidas mariposas; gigantones y embarazadas que casi vuelan, desaparecen, trepan, se persiguen; todo ello con luces y actitudes verdaderamente oníricas o de escapes opiómanos, algo venenoso y atractivo. La música está muy bien elegida y a veces los actores –mimos– bailarines imitan los gestos de los cantantes en un «play-back» muy acertado. Es un espectáculo interesantísimo, que, según me dice Graziella, va a llevar a España Alberto Oliveras.

Hay cada día una nueva representación de obras dirigidas por jóvenes que se baten por ofrecer algo nuevo, sea lo que sea, con tal de que sea diferente.

Incluso en el Conservatorio, que era el templo, donde se conservaban (según su nombre indica) las riquezas de las obras francesas, hay división de opiniones con el nuevo director, Jacques Rosner, que pretende renovar fórmulas –las vigentes parecen esclerosadas– y los que siguen sus teorías; y, por otra parte, los que claman por una tradición que se pierde.

Es una lucha interesante. Creo que los artistas –de lo que sean– deben buscar nuevos caminos, aunque en la mayor parte de los casos se estrellen. Con uno que se encuentre ¡ya basta!... Claro que sin pisotear lo anterior solo porque sea anterior.

Una base seria es necesaria antes de romper moldes. El pintor debe primero aprender con disciplina y tenacidad y luego separar lo aprendido, y ya libre, intentar todas las experiencias... porque ¡pobre del artista que no hace sino repetirse toda la vida!

**HERNÁN, Josita, «Desde París», *Gran Mundo*, núm. 518, septiembre-octubre de 1975, s. pág.**

Solo un muchacho joven, con entusiasmo y gusto por el riesgo podría haber puesto en pie este espectáculo: Alain-Philippe Malagnac. Tiene veinticuatro años y es un asombroso genio para los negocios.

Este también le ha salido bien. Ha alquilado el Palacio de Congresos y después de tener a Sylvie durante meses, aprendiendo baile moderno, en Norteamérica, la ha presentado en una especie de «show» con trece bailarines, seis bailarinas, 150 trajes –de muy buen gusto, en general–.

Me dicen que este Malagnac tiene, a su edad, dos fábricas de conservas en Luisiana, una serie de *prêt à porter* en París, un negocio de discos y otro de hostelería. ¡Bravo!

Los periódicos han alabado unánimemente a la cantante y hoy bailarina... Entusiasmo en la sala inmensa, gritos, piropos...

Que cantara «como un chico», su célebre canción, entre dos negros, los tres con pantalón blanco y chaqueta de lentejuelas blancas y azules, entre algunos pasos de *claquette*, o con un conjunto rojo –el busto hasta las caderas bordado, la espalda desnuda hasta muy por debajo de los riñones, con unas tiritas entrecruzadas–, o una canción triste, vestida de vampiresa, con un traje que no hubiera desdeñado Marlène Dietrich en sus mejores tiempos, o ataviada como un golfillo, Sylvie se entrega a su arte... ¡ay! Que a mí me ha parecido faltar de «algo», de eso que los ingleses llaman «it» y los andaluces, «ángel».

Falta de ritmo, escaso de expresión, qué diferencia entre Sylvie Vartan y nuestra Carmen Sevilla, ¡por ejemplo!

